محمد بن علي الحضرين الزهراني

# البنية النصّية وتبدلات الرؤية

## مقاربة أسلوبية بنيوية

### شعراء الباحة أنموذجاً





محمد بن علي الحضرين الزهراني

# البنية النّصية وتبدلات الرؤية

## مقاربة أسلوبية بنيوية

### شعراء الباحة أنموذجاً





محمد بن علي الحضرين الزهراني

# البنية النّصية وتبدلات الرؤية

## مقاربة أسلوبية بنيوية

### شعراء الباحة أنموذجاً



النادي الأدبي في منطقة الباحة
المملكة العربية السعودية
www.adbialbaha.com




ص.ب. 113/5752
E-mail: arabdiffiusion@hotmail.com
www.alintishar.com
بيروت ـ لبنان
هاتف: 9611-659148 فاكس: 9611-659150

ISBN 978-614-404-320-2

الطبعة الأولى 2012

# الفهرس

## الفصل الرابع
## ظواهر أسلوبية

# إهداء

إلى الحس الدافئ... أمّ أنس

«ليس الشعر رأيًا تعبّرُ الألفاظُ عنهُ، بل
أنشودة تتصاعدُ من جرحٍ دامٍ أو فمٍ باسم»

جبران خليل جبران

بسم الله الرحمن الرحيم

# المقدمة

الكتابة في الإبداع الشعري تحتاج إلى جهد مضاعف، والكتابة في نقده تحتاج إلى جهد أكثر تركيزًا، وأكثر جرأة؛ إذ إن الواقع النقدي يمتد عبر جسور ملتوية تذهب جميعها في اتجاه واحد لا تكاد تلتقي، بل يصعب أن تلتقي. ويزداد الأمر جهدًا ومعاناة حينما تجد الذهنية العربية المثقفة قد عززت بشيء من هذا الطرح أو ذاك، وآمنت بما يطرح على أنه مسلمة لا يمكن النقاش فيه، أو بشأنه، ولا القرب من أمامه أو خلفه، وتجد المتلقين قسمين لا توسط بينهما إما لهذا الطرف وإما لذاك.

وفي الطرح النقدي الحديث إيمان بتعدد القراءة في النص الواحد، فإذا كان هناك ألف قارئ للنص فهناك ألف قراءة له، حتى يفقد النص ذاتيته، فلا يعطي معنى من خلال عباراته وجمله، بل يصبح نصًا لا ذاتية له، لا يمكن أن يتفق على معنى واحد في قراءته.

وقد يتلذذ الناقد كثيرًا بقراءته النقدية للنص، وقد يغير النص المنقود ذوقه، وقد يغير هو ذوق النص عند المتلقي الآخر، فالنص لا يقدم نفسه كما يجب، بل يبقى رهين مداخلة الناقد وتفكيكه له.

وتقوم هذه الدراسة على افتراض أن الإنتاج الكلي للشاعر يمثل بنية كلية تعكس رؤيته، ويمثل النص الشعري فيها بنية جزئية في طيه بنية صغرى متعددة الأشكال يتم معرفة حيثياتها وفق القراءة الأسلوبية البنيوية على وجه مقارب بينهما، يعمد الدارس من خلالها إلى التماس الخطوط العريضة، وعرض النصوص الشعرية عليها.

وقد عمدت إلى اختيار أربعة من الشعراء (عبد الرحمن العشماوي، حسن الزهراني، علي الدميني، عبد الرحمن سابي) ينتمون في إنتاجهم الشعري إلى تيارين مختلفين؛ تيار ملتزم بإيقاعات القصيدة العربية القديمة، ومؤطر بمرجعيات اللغة نحوًا وصرفًا وسياقًا، وآخر متمرد على تلك الإيقاعات ويتجاوز تلك المرجعيات. وقد حاولت في هذه الدراسة توضيح بعض تلك المرفقات بين هؤلاء الشعراء في الرؤية، والإبداع.

اشتمل هذا البحث على تمهيد وأربعة فصول.

حاولت الدراسة في فصلها الأول تقديم تصور حول مفهوم النص والبنية، وإردافه ببعض الطروحات النظرية التي رأيت أنها من لوازم هذه الدراسة.

ثم تطرقت في الفصل الثاني إلى الحديث عن الرؤية وتبدلات النموذج، ثم تحدثت في الفصل الثالث عن البنى النصية، التي عنيت بها البنية النحوية، والبنية الإيقاعية، والبنية البيانية.

ثم كان الفصل الرابع عن الظواهر الأسلوبية التي رأيت أنها تمثل ظاهرة في مجمل إنتاج الشاعر.

ولا أدعي الوقوف على جميع الخصائص الأسلوبية ـ وهي كثيرة ـ وإنما وقفت على ما رأيت الوقوف عليه مهمًا، وهي محاولة أرجو أن تكون ملبية لهدفها.

طالبًا من الله العون والسداد

**الباحث**

**1431/6/9 هجري**

# الفصل الأول

## ماهية النص
## المفهوم والإشكالية

تورد المعاجم العربية مدلول النص تحت تعبير (النسج) فكانت العرب تقول «نسج الشاعر شعرًا» إذا قرضه وحاكه وكان أبو عثمان بن بحر الجاحظ يقول: «وظن أنه نسج فيها كلامًا»[1] ولم يستخدم مصطلح النص صراحة إلا بمعنى الرفع والإظهار والانتصاب، فنص النص إلى صاحبه يعني نسبته إليه، وأورد الزمخشري[2]:

**ونص الحديث إلى أهله فإن الوثيقة في نصه**

أو استخراج القوة الكامنة في كائن ما كما يفهم من قول الأصمعي: النص: «السير الشديد حتى يستخرج أقصى ما عندها»[3] أي ما عند الناقة.

والعجيب أن النص في معظم اللغات الأوروبية يعنى به النسج كذلك. ويرى رولان بارت أن أصل النص النسج؛ فهو شكل من مواد تشبه أدوات النساج.

إذًا السياق الدلالي لكلمة «نص» منقطع في دلالته عما نفهمه الآن وبعيد عن المدلول الوظيفي لمفهوم الأدب

---

(1) أساس البلاغة، للزمخشري (مادة نسج).

(2) رسائل الجاحظ (230/4).

(3) أساس البلاغة، للزمخشري (مادة نسج).

والأدبية وما يتصل بهما من إبداع. ولم يكن العرب قد فهموه تحت هذه الأفهام، بل فهم تحت أقسام المنتج الإبداعي كالقصيدة، والخطبة، والمقامة، والرسالة. إذًا ما الذي روج سريانه في النقد العربي؟.

إن طغيان ثورة الحداثة، وما كان من استفحال أمر البنيوية والسيميائية والتفكيكية، وانسياق النقاد العرب المعاصرين وراء النقد الغربي، كان حجبًا لاقتفاء المصطلح العربي الذي ينبعث من اللغة العربية تجاوبًا مع التجدد الثقافي والنقدي كتطور ذاتي، وليس كردة فعل تأخذ بسبب كل مصطلح دون البحث عما يقابله بلفظه أو بمعناه في التراث العربي.

إن ما يبعث التأزم الثقافي في هذا الإطار هو إحلال فكر ثقافي نقدي أجنبي مجاف للسياق العام وليس فرض مصطلح أو مفهوم أجنبي على واقع الثقافة العربية فقط.

ويمهد بعض الدارسين لتعريف النص بتعريف الكلام فإن عرف الكلام بأنه علامات صوتية كان النص تمثيلًا بصريًا لتلك العلامات، وإذا عرف على أنه علامات صوتية وغير صوتية كان النص تمثيلًا بصريًا وغير بصري لتلك العلامات، وقد يكون الكلام مكمن الفكر، والنص نموذجًا آخر لتمثيل الفكر لا ترابط علاميًا بينهما[1].

وينظر إلى النص الشعري على أنه وحدة متكاملة يمكن وصفها بالبنية الكبرى التي تتضمن عدة بنى صغرى

(1) **العقل العربي في القرآن**، سعيد يقطين (337).

تترابط بصورة ذهنية مع البنية الكبرى ليتشكل معها النص الشعري كوحدة متكاملة.

وتحت مبدأ الاكتمال أو النقصان الذي طرحه (درسلر) يقدم صلاح فضل تعريفًا للنص ليصبح «القول اللغوي المكتفي بذاته والمكتمل في دلالاته»(1).

ويرى سعيد بحيري في فكرة (درسلر) أنها فكرة قد تستخدم كمحور لتحديد هذا الاكتمال، لا بمعنى عدم قبوله للتأويلات المختلفة، وإنما بمعنى اكتفائه بذاته، فيصبح النص هو القول اللغوي المكتفي بذاته، والمكتمل في دلالته. ويرى (هارتمان) أن النص هو العلاقة الفعلية المنظمة، ووفق ذلك يحدد النص بأنه: «أي قطعة ذات دلالة وذات وظيفة ومن ثم فهي قطعة مثمرة من الكلام»(2).

ويستوعب الغذامي النص بمفهوم أوسع، على أنه نسق ثقافي تتكشف فيه ومن خلاله أنظمة ثقافية يتلاشى فيها الاهتمام بما هو جمالي وغير جمالي، لأن الجمالية ـ في نظره ـ حرمت النقد من القدرة على معرفة عيوب الخطاب وألاعيب المنتج الثقافي الآخر الذي لا يضيف تحت ما يسمى بالأدبية اليقينية بأن ما هو غير جمالي من النصوص قد يكون أشد أثرًا من كثير من الشعراء(3).

---

(1) بلاغة الخطاب وعلم النص (298، 299).
(2) علم لغة النص (95).
(3) النقد الثقافي (13 ـ 16).

ويبدو أن فلسفة ليتش حول النقد الثقافي قد تعمق أثرها في ذهنية الغذامي فألقت بظلالها بتفكير عكسي على ما تبخر من النظرية «الأدبية» التي دعا إليها «جاكوبسون» في مطلع القرن العشرين. والبدهي أنه عندما يطلق مصطلح نص فهو أدبي وعندما يكون أدبيًا فهو جمالي، ونجد «قريماس»[1] لا يسمح بتمييز ما هو أدبي مما هو غير أدبي.

ويركز بعض النقاد في رؤيته للنص على الملابسات المحيطة به باعتباره سطحًا ظاهريًا للأثر الأدبي يقدم معنى واحدًا من خلال نسيج من الكلمات المتشابكة التي تنحصر تحت تصور الدال والمدلول، وهي ـ بلا شك ـ تجعل النص وحدة منغلقة على ذاتها تكبح تعددية المعنى وهو ما يسميه (رولان بارت) وهم الحقيقة.

وقد ظل هذا المفهوم الكلاسيكي محققًا لوضوح المعنى إلى حد كبير ليجعل ذاكرة المتلقين في محيط واحد.

وعلى الرغم من أن المبدع يحلق في مصادر فسيحة إلا أنه يبقى ممسكًا بشعرة التوافق اللفظي ووحدانية الدلالة، وتتجسد هذه الممارسة غير المقصودة في النص القديم والحديث، فيكون التناص ماثلًا في كثير من الحقول الدلالية اللفظية والمعنوية وبه يكون النص تلاقيًا بين النصوص وامتصاصًا وتحويلًا لنص آخر[2].

---

(1) قراءة جديدة لتراثنا النقدي، المجلد الأول (291).

(2) النص والسلطة، (45).

وقد وفق وفيق سليطين في استيلاء طرائق حضور النص القديم في الجديد على مستوى المعجم والتركيب.

ويقرر (جيرار جنت) أن عملية التعالق النصي تحدث بسبب التحايل، وهو ما يؤكده الغذامي؛ إذ يرى أن النصوص تدخل في شجرة نسب طويلة ذات صفات وراثية وتناسلية فهي تحمل جينات أسلافها[1].

وليس حتمًا أن يكون النص في كل مظاهره مركبًا من جملة من الفقرات؛ فالمثل العربي «كل فتاة بأبيها معجبة»، أو عبارة «ممنوع التدخين»، أو عبارة «التدخين يضر بالصحة» تعد نصوصًا في المفهوم الحديث في نظر عبد الملك مرتاض؛ لأنها تتوافر فيها كل مفهومات النص كونها رسالة تبث في مكان مضنون القراءة، يقصد أن يتلقاها الناس بالقراءة، ولها دلالات تؤديها كأي نص طويل النفس، كما يورد رأيًا آخر يرى فيه عدم ضرورة أن يكون النص العبارة التي تكتب فقط، بل قد يتمثل ضمن المفهوم السيميائي في الرسم والإشارات التي ترسم لغاية معلومة دون اللجوء إلى الكتابة أو القراءة أمثال إشارات المرور وعلامات السباحة، وقد تكون الكلمة الواحدة في رأي نعمان بوقره نصًا قائمًا بذاته يحقق وظائف متعددة[2].

---

(1) **ثقافة الأسئلة** (91، 92).

(2) لسانيات النص بين التنظير العربي والإجراء العربي قراءة تأصيلية نقدية (بحث مستقل من **مجلة الدراسات اللغوية**، مركز الملك فيصل المجلد التاسع العدد الثالث ص160 رمضان 1428 ـ 2007)م.

وقد تنزلق بنا هذه المفاهيم إلى شيء خاف تمامًا في النص يستنطق من خلال قراءاته، وهو ما يسميه بعض النقاد النص الغائب وهو ما لم يقله النص مباشرة ولكنه يوحي به، هو ما لم يذكره النص ولكن يتضمنه، وهو كذلك ما لم يصرح به ولكنه يثيره. والبحث فيه يرتكز على البحث فيما وراء النص الحاضر بشكل أساسي، وهو استحضار الرموز والدلالات والإشارات التي تستنبط من النص الحاضر لإعادة بنائه وتركيبه، ومن ثم فهمه على أفضل شكل ممكن[1].

والحديث عن النص ينزلق بنا حتمًا نحو مكوناته الأساسية وإذًا تجاهلنا النظرة السيميائية للنص يدركنا التساؤل التالي هل النص غير الجملة وهل هو غير العبارة؟.

يتمثل مفهوم برينكر للنص بأنه تتابع متماسك من علامات لغوية أو مركبات من علامات لغوية لا تدخل تحت أية وحدة لغوية أخرى. فيفهم بأن الجملة ليست نصًا مستقلًا؛ لأنها تنضوي تحت نص أشمل، والنص في رأيه أكبر وحدة لغوية غير محتضنة تحت وحدة لغوية أخرى أكبر منها. ويوضح سوينسكي بأن برينكر لم يتحدث عن جمل ومتواليات جملية، بل عن علامات ومركبات العلامات، وقد مكنه ذلك من أن يدرك كلمات مستقلة منفردة على أنها نصوص أيضًا، مثل: عناوين الصور والأمثال وتركيب النداء وما أشبه ذلك[2].

(1) النص الغائب نظريًا وتطبيقيًا (9)..

(2) علم لغة النص (100).

يبقى هذا الاستنتاج محل نظر غير أن بعض الباحثين[1] يوسع مفهوم النص من خلال مفهوم التماسك الذي يعني التماسك النحوي العميق الدلالي الذي يعبر عنه بالبنية العميقة، وهو رأي مفهومي مستنبط من فلسفة برينكر للنص إذ يضيف عنصرًا ثالثًا في مفهوم التماسك وهو التماسك التداولي للنص الذي ينطلق من احتضان نص ما في موقف اتصالي يحقق من خلاله وظيفة اتصالية يتم فهمها لغويًا في شكل أفعال كلامية وهذا يومي بمفهوم آخر من المفاهيم الطاغية في الطرح النقدي الآني ألا وهو مصطلح التناص.

والملاحظ أن تجريد النص من مفهوم الشعرية أو الأدبية هو الحاضر في ذهنية النقاد حينما أرادوا تعريفه فتشتت مفهومه.

إذًا تحققت الشعرية قد تطلق النص على شكل يؤدي مدلوله ومقصد وظيفته حتى وإن كان مركبًا من عدة نصوص فليس هناك مكان معين ينبغي أن يوضح فيه هذا المرتكز الضوئي (الشعرية) من القصيدة فقد يكون في أولها، وقد يكون في آخرها وقد يكون في وسطها، وليس هنالك شرط يلزم بأن يكون هناك جملة بسيطة أو مركبة قصيرة أو طويلة، وقد يكون مفردًا معنيًا يردده الشاعر في قصيدته منوعًا في علاقاته النحوية أو موحدًا، ولكنه لابد أن يتنوع سياقه ما دام يتردد في أكثر من موضع واحد[2].

(1) نفسه (100).

(2) **النحو والدلالة**، محمد حماسة (182).

إذًا النص بنية شمولية يفرز مكتسبات أسلوبية شاعرة تتجاوب وتتفاعل مع بنى النص ولذا شبهه (رولان بارت) بفص البصل حيث لا لب ولا نواة ولا قلب ولكن هناك بصلة تتكون من أغشية متتالية بعضها فوق بعض ولو جرد من قشوره لقضي عليه تمامًا[1].

وهو بنية كلية يحتضن الصوت كونه طاقة يمكن استثمارها جماليًا لصنع النغم الشعري وطاقاته الإيحائية الفاعلة والمؤثرة في نفسيات المتلقين[2] فثمة تراسل بين المشاعر وبين التأثيرات الحسية التي تصدرها اللغة[3] يشترط أن تكون في سياق البنية السليم؛ فالكلمة السحرية في بيت سحري معين قد لا تكون خاملة تمامًا في جملة مختلفة[4].

وقد تروقك وتؤنسك في موضع ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر[5].

وهو بنية كلية يحتضن الكلمة باعتبارها إشارة حرة خرجت من إحساس المبدع وفتح لها أبوابًا سائحة في الخيال تحدث أثرًا في نفس المتلقي، وتنبع قيمة الكلمة من توظيفها في بنية النص وفي سياقها اللغوي، ويعدها موكارومتسكي أعظم عناصر النص الشعري. وهو بنية كلية

---

(1) **الخطيئة والتكفير**، عبد الله الغذامي (15).

(2) **الاتجاه الأسلوبي البنيوي** (26).

(3) **اتجاه البحث الأسلوبي** (33).

(4) **الأسلوب والأسلوبية** (26).

(5) **دلائل الإعجاز**، عبد القاهر الجرجاني (38).

يحتضن الجملة كوحدة أساس في بنيته الشعرية ويتكون منها جمل متوالية تصنع كليته؛ فالنص ليس إلا سلسلة من الجمل، كل منها يفيد السامع فائدة يحسن السكوت عليها، وهو مجرد حاصل للجمل أو لنماذج الجمل الداخلة في تشكيله[1].

ولم يدرس النص باعتباره موضوعًا مستقلًا بل على أنه سلسلة جميلة مترابطة أو جملة طويلة، ومن ثم كان من العسير تحديد مفهوم النص ذاته، فقد حدث اختلاف كبير بين الدارسين حول تحديد مفهوم واضح شامل للجملة، وبالتالي تحديد الظواهر المجاوزة لها؛ فقد يسوي بين الجملة والضميمة أو المكون الركني، كما يسوي بين النص والجملة[2].

والنص الشعري بنية شمولية، مكون من عدة بنى داخلية؛ نحوية، وبيانية، وإيقاعية، ولكل بنية مرتكزات فنية تدعم فنية النص وشاعريته، وأدبيته، يقول عبد القاهر الجرجاني: «واعلم أن مثل واضع الكلام مثل من يأخذ من الذهب أو الفضة فيذيب بعضها في بعض، حتى تصير قطعة واحدة...»[3].

تتبدى لنا ونحن في هذا السياق النقدي البنية في النص الأدبي عمومًا، والشعري على وجه الخصوص. وقد

---

(1) **العربية من نمو الجملة إلى نمو النص** (406).

(2) لسانيات النص (**مجلة الدراسات اللغوية**) مركز الملك فيصل (160).

(3) **دلائل الإعجاز** (316).

اختلفت نظرة النقاد إليها؛ فهي عند جان بياجيه نظام تحويلات له قوانينه من حيث إنه مجموع، وله قوانين تؤمن ضبطه الذاتي[1].

إن هذه البنية نظام تنشأ من خلاله وحدات تتقمص ثلاث أساسيات: الكلية، والتحولات، والضبط الذاتي.

ويشير هيلمسليف إلى أن البنية كيان خاص ذو ارتباطات داخلية[2]، وهذه النظرة القائلة باستقلالية البنية يسقط علاقتها بالعناصر الخارجية، ولكن هذه الاستقلالية لا تحيز النص عند تحليله عن عالمه الخارجي، فلا يكتفي بوصف وتحليل البنية اللغوية الداخلية، بل يسعى إلى اقتحام أسوار العالم الخارجي في حوارية حميمة مع المتلقي والسياق المصاحب لإنجاز النص[3].

## الترابط النصي

النص كمكون إبداعي يعد بنية كلية كبرى لا يوجد أكبر منها؛ فهو يتكون من صوت وكلمة وجملة. وعن طريق التأليف أو المجاورة بين الكلمات أو الجمل تنتج الصور والإيقاع، وتدخل بقية التقانات الأخرى لإتمام بناء النص[4].

(1) البنيوية (81).
(2) نفسه (67).
(3) بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل (299).
(4) الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر، عدنان قاسم (169).

ويذهب صلاح فضل إلى أن تفكيك النص بإبراز وحداته المكونة له يتحدد بالإدراك السليم لبنيته العليا[1].

ويحدد نعمان بوقرة نوعين للترابط بين بنى النص المتعددة؛ ترابط اتساقي في المستوى السطحي للنص يتحقق من خلال الجمل وأدوات الربط النحوية، وترابط انسجامي في المستوى العميق للنص يتحقق عبر وسائل دلالية[2].

وقد حدد (درسلر وبوجراند) سبعة معايير أساسية يتأكد من خلالها دور الربط النصي، إذ جعلا الربط النحوي المعيار الأول، والتماسك الدلالي المعيار الثاني، ثم معيار القصدية وهي التعبير عن هدف النص، ثم المقبولية وتتعلق بموقف المتلقي الذي يقر بأن المنطوقات اللغوية تكون نصًا متماسكًا مقبولًا لديه، والإخبارية وتتعلق بتحديد جدة النص، والموقفية وتتعلق بمناسبة النص للموقف، والتناص ويختصر بالتعبير عن تبعية النص لنصوص أخرى أو تداخلها معها ومع هذا يريان أن النص قد يتشكل بأقل قدر منها[3].

ويرى خليل مطران أن الوحدة النصية للقصيدة تتحقق من تناسقها التركيبي، وتآلف وحداتها، وخلق الوحدة ناتج عن امتزاج الذات بالموضوع، واندماج مشاعره، وعواطفه مع تضاريس الكون والجمادات والأحياء، وهو ما يسميه بعض النقاد الاستغراق الفني، أو الحلول الشعري. ويعد

(1) **بلاغة الخطاب** (298).

(2) لسانيات النص (بتصرف) **مجلة الدراسات اللغوية** (185).

(3) **علم لغة النص** (127).

حازم القرطاجني التعدد في القصيدة ترويحًا عن النفس، وتجديدًا لنشاطها.

وقد تحدث القدامى عن الحبك الذي تنشط به ذائقة المتلقي كصورة من الصور التي يتحقق بها الربط في النص الشعري. ومفاهيم الحبك تختلف من جنس أدبي إلى آخر. وقد لاحظ القدماء المنحى النقدي في تقويمهم للعمل النصي؛ فقد روى أبو عثمان الجاحظ عن عمر بن لجأ قوله لأحد الشعراء «أنا أشعر منك. فقال: وبم ذاك؟. قال: لأني أقول البيت وأخاه، وأنت تقول البيت وابن عمه»[1]. وفي هذا إشارة إلى قوة الترابط الدلالي بين المنطوقات كوحدات جزئية في بنية النص، والمدلول العام للبنية النصية كوحدة متكاملة.

والحبك نتاج شعوري يجسد نضج التجربة والانفعال غبر الواعي الذي يبرز ملامح القوة والتفاعل في العمل كقوة ضاغطة يجدها الملقي والمتلقي، وهذا ما ينحي العمل المصنوع صناعة إنشائية، ويخرجه عن مسار العمل الفني، وقد جعل القدماء العمل المصنوع من التكلف في الشعر. والتكلف عندهم مذموم؛ فقد جعل ابن قتيبة اقتران البيت بغير جاره، وانضمامه إلى غير لفقه من التكلف في الشعر[2]، وابن طباطبا يحث الشاعر على التأمل في تأليف شعره وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورهما أو قبحه، انظر مثلًا في قوله في بيتي امرئ القيس:

(1) البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون (1/ 206).
(2) الشعر والشعراء (1/ 25، 26).

**كـأنـي لـم أركـب جـوادًا لـلـذة**
**ولـم أتـبـطـن كـاعـبًـا ذات خـلـخـالِ**
**ولـم أسـبـأ الـزق الـرويّ ولـم أقـل**
**لـخـيـلـي كـرّي كـرّةً بـعـد إجـفـالِ**

قال: فهما بيتان حسنان، ولو وضع مصراع كل واحد منهما موضع الآخر كان أشكل وأدخل في استواء النسج[1]. ويقرر أي ابن طباطبا قاعدة نقدية تؤسس للعمل النقدي إذ تسري رؤيته في قراءاته لبنية النص سريانًا مؤثرًا في ذائقة سيف الدولة الحمداني حينما وقف منتقدًا لبيتي المتنبي:

**وقـفـت ومـا فـي الـمـوت شـكٌ لـواقـفٍ**
**كـأنـك فـي جـفـن الـردى وهـو نـائـمُ**
**تـمـرّ بـك الأبـطـال كـلـمـى هـزيـمـةً**
**ووجـهـك وضّـاح وثـغـرك بـاسـمُ**

وقال فيهما ما قاله ابن طباطبا.

ولعل المتلقي - وهو أحد الركح الثلاث - يخالف منتج النص اختلافًا تفرضه الحالة غير الواعية عند المنتج عن الحالة غير الواعية.

وقال المتنبي مصححًا لسيف الدولة الحمداني: «إن صح أن الذي استدرك على امرئ القيس هذا أعلم بالشعر منه فقد أخطأ امرؤ القيس وأخطأت أنا، ومولانا يعلم أن الثوب لا يعلمه البزاز كما يعلمه الحائك؛ لأن البزاز يعرف

(1) عيار الشعر (209). .

جملته، والحائك يعرف تفاصيله، وإنما قرن امرؤ القيس النساء بلذة الركوب للصيد، وقرن الخمر للأضياف بالشجاعة في منازلة الأعداء، وكذلك لما ذكرت الموت في صدر البيت الأول أتبعته بذكر الروي في آخره؛ ليكون أحسن تلاؤمًا، ولما كان وجه المنهزم الجريح عبوسًا وعينه باكية قلت: ووجهك ضاحك وثغرك باسم؛ لأجمع بين الأضداد»[1].

وكلا الرؤيتين تؤكد خاصية الحبك، وأن المبدع الحقيقي للنص تسري فيه هذه الخاصية بعفوية متناهية، وإن كان في حالة غير واعية، بينما الناقد المتلقي سيتلمس بنية النص تلمسًا عقليًا مبنيًا على تصور معرفي مسبق يبحث من خلاله خاصية الحبك اللغوي بعد الإمعان والتدقيق في النص المقروء.

الآمدي كغيره من القدماء تسري عنده هذه الخاصية، فإذًا جاء المعنى اللطيف في غير ملاءمة ولا سبك جيد ولا لفظ حسن كان مثل الطراز الجديد على الثوب الخلق أو نفث العبير على خد جارية قبيحة الوجه[2].

وقد تحجب هذه الخاصية بسبب النظرة السطحية التي تعتري ذهنية المتلقي، وإذًا قرئ النص وفق الطرح النقدي القديم نستطيع وفق قوانينه أن نخرج بعضًا من الأبيات الشعرية في مقطوعات الشعراء (النموذج) خصوصًا عند

(1) **المثل السائر**، لابن الأثير (3/ 145).

(2) **الصناعتين**، لأبي هلال العسكري (416).

العشماوي، وحسن الزهراني؛ فقد تسري عليهما مقولة الآمدي، وقد نلغي نصًا بأكمله من نصوص علي الدميني، وعبد الرحمن سابي، لأنها تفتقد بعض الخواص، بينما الطرح النقدي الحديث يتجاوز تلك الخاصيات، وبالتالي تصبح النصوص جميعها ـ على علاتها ـ نصوصًا ذات قيمة فنية.

ويتضح جليًا أن مفهوم الحبك عند القدماء يتحقق في جملة شعرية تكون بيتًا أو بيتين لذا كانت القصيدة الجاهلية متعددة البنية والبيت الواحد يستقل عما قبله وعما بعده وينفرد كل بيت بإفادته في تراكيبه حتى كأنه كلام وحده.

يفسر ابن الأثير هذه الفكرة بقوله: لما كان النفس لا يمتد في البيت الواحد بأكثر من مقدار عروضه وضربه احتيج إلى أن يكون الفصل في المعنى[1]. ويؤكد هذه النظرة ابن خلدون[2] مؤكدًا على اتصال الجزء بالكل بعيدًا عن التنافر بين الكلام.

والمكونات السطحية المتحققة في النص والرموز اللغوية كونها العلامات النحوية المختلفة التي تعد صورًا من صور الترابط النصي ويؤكد سميث أن النصوص ليست سوى مجموعة من الرموز اللغوية المعبرة وأن وظيفتها إنما هي الاتصال الاجتماعي[3].

(1) الموازنة بين أبي تمام والبحتري ت، ص408.
(2) المقدمة 2/ 239.
(3) علم لغة النص، ص108. .

والاتصال الاجتماعي هو تلك الروابط النحوية؛ كعلامات العطف، والوصل والفصل، وأسماء الإشارة، والضمائر وغير ذلك. إذن جزء من مسلمات الربط النصي يعتمد على وسائل لغوية ذات وظيفة مشتركة ويصف بعض النقاد هذا الترابط بالترابط السطحي أي ترابط يكشف لنا البنية السطحية للنص.

ويصف صلاح فضل البنية العميقة التي أشار إليها تشومسكي، بأنها تماسك آخر يختلف عن البنية السطحية، ويعني به وحدة الشعور والاستمرار والتشابك ويقوم على قواعد وأبنية تطورية تجريدية ولا يمكن تحقيقه إلا بكفاءة نقدية تتخطى كفاءة الشخص العادي.

إذًا يتجاوز التماسك الدلالي الأبنية النحوية السطحية للنصوص ويتصل بمجمل عالمها الدلالي والشعري، ويتجلى في تلك الحالات التي قد يبدو فيها النص مفككًا من السطح، لكننا ما إن نتبين وراءه بنية عميقة محكمة في تماسكها وتفسر تشاكل الأجزاء وتضمن اتساقها مع تشتتها الخارجي.

ويقرر بعض الدارسين ما سبق بأن بنية النص خليط متكامل من علم النحو وعلم الدلالة[1]، والبنية العميقة عند (فندايك) بنية كبرى للنص والسؤال هنا ماذا تفرز لنا هاتان الدلالتان من معنى وفق هذا الترابط النصي؟

---

(1) **علم لغة النص**، ص112.

إن سؤال البنية النصية كما يطرح عند بعض الباحثين[1] سؤال عن الكيفية وليس ماذا يقول النص أو من قال هذا النص؟ وإنما كيف قال هذا النص هذا الذي قاله؟.

ويبقى البحث عن هذه الكيفية منقسمًا على احتمالين لانبناء النص؛ فإما أن تكون البنية محايثة لفعل تشكل النص بالكتابة، وإما أن يكون البحث التحليلي البنيوي هو نفسه من ينتج هذه البنية أي إن البنية محايثة للقراءة دون الكتابة وهذا لمقاربة الفهم، وهذه رؤية مجافية للنص لكيان يحلل بشكل شمولي وانزياح يقوض كل النظريات النقدية الأخرى.

والانشغال بكيفية قول النص الذي قاله انصراف عن دلالات النص ومقاصده.

ويمنحنا «فان ديك» معطيات استراتيجية تعبر عن تعالق مستويات التكوين النصي:

- المعطى النحوي صرفيًا وصوتيًا وتركيبًا.
- المعطى الدلالي وعلامات الجمل (المرجعية والمعنوية) وترابطها فيما بينها.
- المعطى السياقي.
- المعطى التداولي.

ولم تعد تراعي الجوانب النحوية فحسب بل هناك

(1) عمارة ناصر، **اللغة والتاويل**، ص27.

جوانب أخرى مشروطة في النص تتعلق بمفهوم واسع الدلالة حيث يسند إليها تحقيق التماسك النصي والمعنى تتكامل صورته من خلال السياق المعتمد على سياقات دلالية تقدم معلومات معينة يتماسك بعضها مع بعض ولا تدع القارئ يشعر بفراغ بين تلك المعلومات.

ويضم الجانب التداولي كما يرى سعيد بحيري المتلقي والموقف وهدف النص والمقام ونوع المعلومات المطروحة وأنواع التفاعل،وأشكال السياقات، وكيفية التواصل.

وبهذه الرؤى تتحول النظرة التحليلية إلى نظرة معقدة ومتداخلة، تحيل قراءة من معطى تذوقي إلى معطيات فلسفية، يأخذ فيها علم لغة النص نصيبًا وافرًا فالعناصر غير اللغوية لا تقل أهمية عن العناصر اللغوية ومن ثم لا يتوقف علم لغة النص عند ما يقدمه النحو من وصف دقيق للنظام اللغوي المجرد بل يبحث عن كيفية اكتساب هذا النظام وتحديد القواعد والعمليات المعرفية التي يتم من خلالها إضافة البحث في القواعد والاستراتيجيات التي تحكم عمليات إنتاج النصوص وفهمها[1]. ويدعو سعد مصلوح إلى أهمية تلقي تلك الدراسات باعتبارها ضرورة معرفية تحتم على الباحث العربي مراجعة التراث الفكري العربي في ضوء المعطى اللساني الحديث، دون قطيعة معرفية مع

(1) حسن بحيري، **علم لغة النص**، ص129.

الماضي فأي طموح إلى وضع نظرية علمية يمر حتمًا على إحياء الأفكار الصالحة في التراث وهي كثيرة ومتجذرة[1].

ويؤكد نعمان بو قرة[2] هذه الدعوة بتوجيه بؤرة الاهتمام النصي إلى قراءة كتب الجرجاني، والباقلاني، والسكاكي، وحازم القرطاجني، والكرماني والزمخشري، والسيوطي، وقد أبان الجرجاني عن التماسك النصي في القرآن الكريم والترابط الشديد بين موضوعاته بقوله:

«تأملوه سورة سورة، وعشرًا عشرًا، وآية آية فلم يجدوا في الجميع كلمة ينبو بها مكانها،ولفظة ينكر شأنها أو يرى أنا غيرها أصلح هناك أو أشبه أو أخرى أو خلق بل وجدوا اتساقًا يبهر العقول، وأعجز الجمهور، ونظامًا والتئامًا وإتقانًا وإحكامًا»[3].

ويظل الموقف الانفعالي الذي يرسم خيوط التجربة الشعرية هو الإطار العام للجملة الشعرية، وإن تعددت أشكال بنيتها معلقة عنترة بن شداد تشكلت خلف انفعاليته الغاضبة فسرى التشفي والانتقام، والفخر والثقة بالنفس ومغالبة الشعور بالدونية والإحساس بالتفوق

(1) سعد مصلوح، نحو أجرومية للنص الشعري. دراسة في قصيدة جاهلية، **مجلة فصول**، مجلد 16 عدد1.

(2) لسانيات النص بين التنظير الغربي والإجراء العربي - بحث متضمن **مجلة الدراسات اللغوية**. مركز الملك فيصل المجلد التاسع العدد3 ص176 - 1428هـ.

(3) الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص89.

لما رأيت القوم أقبل جمعهم
يتذامرون كررت غير مذمّمِ
يدعون عنتر والرماح كأنها
أشطان بئر في لبان الأدهمِ
ولقد خشيت بأن أموت ولم تدر
للحرب دائرة على ابني ضمضمِ
الشاتمي عرضي ولم أشتمهما
والناذرين إذا لم القهما دمي
إن يفعلا فلقد تركت أباهما
جزر السباع وكل نسر قشعمِ
ومدجّج كره الكماة نزاله
لا ممعنا هربًا ولا مستسلمِ

والانفعال شعور حاصل عند الشعراء (النموذج)، وهو ما يسهم في تشكيل وحدة شعورية واحدة عند كل منهم تهيمن على مجمل إنتاجه، فالهم شعور لازم عند العشماوي، ويصاحبه أحيانًا صوت انفعالي يقاوم روح اليأس. ويلازم حسن الزهراني شعور حزين يصاحبه أحيانًا الصبر، والثقة بالنفس. والحرمان شعور يلازم عبد الرحمن سابي، ويصاحبه العناد والتعالي، وعدم المبالاة. والانتفاء شعور متجذر عند علي الدميني، وقد يصاحبه التفاؤل وعدم اليأس.

## قراءة النص

لم تعد القراءة النصية في أطروحات النقد الحديث تسري بمفهومها الضيق الذي طالما ألفناه بل تلبست بجدليات الفاعل فيها التغير المستمر والمتمرد على القوانين وبدلًا من أن يؤكد فاعلية الذهنية السالفة في قراءاتها للنصوص أصبح يمارس دعوة ثائرة تحجب الثقة عن تلك الأفهام وأصبح يمارس القراءة وفق سياق شمولي ينطلق من اللحظة الراهنة، ويراجع حيثيات الخطاب المستنطقة لا ليأخذ بها بل ليفيها ويتمرد عليها.

ومن هنا تنطلق دعوات نقد لعقل القارئ للتاريخ حتى يكون هناك انطلاقة فكرية إذًا أردنا التجديد في نظر محمد عابد الجابري ونقد العقل الإسلامي يمثل الخطوة الأولى التي لابد منها لكي يدخل المسلمون الحداثة لكي يسيطروا على الحداثة بيد أن محمد أركون لا يطمح إلى قراءة بمعناها التقليدي السلبي وإنما قراءة نقدية تقوم على فحص المعارف، والأفكار بقدر ما يبحث في قبليات المعرفة، وشروط إمكان الفكرة، فهي قراءة في النصوص والتجارب لسير إمكانياتها واستنطاقها عن مجهولات.

إنه لا يكتفي بقراءة العلوم وفضحها والحكم عليها وإنما يستقصي المجهول والمغيب والمستبعد متعاملًا مع النص بوصفه إمكانًا للبحث والكشف. والهدف النهائي

تشكيل فكر ديني جديد باللحظة الراهنة أي اليوم[1] والداعم في هذه القراءات الفكر المعاصر.

ويتهم أركون العقل الإسلامي بأنه عقل دوغمائي يرتكز على ثنائية ضدية حادثة متمثلة في نظام من العقائد والإيمان يقابله نظام من اللاعقائد واللاإيمان، فهو يرتبط بشدة وبصرامة بمجموعة من المبادئ العقائدية وترفض بنفس الشدة والصرامة ما عداها، وتعتبرها لاغية ولا معنى لها، وتحل في دائرة الممنوع التفكير فيه، وبالتالي يدعو إلى بستمة العقل الإسلامي، أو فضائية العقل[2] بمعنى قراءة العقل المنفتح ذي الخلق والتجديد، القراءة الحية التي لا تتطابق مع النص المقروء «فالقراءة التي تدعي التطابق مع الأصل هي فعل معرفي عقيم،بل هي قراءة خادعة مضللة لأنه يستحيل أصلًا التطابق بين القراءة والمقروء»[3].

إذًا المهم هنا هو البحث عن قراءة تمارس التزوير وتكذب على النص وتخادع القارئ وتستنطق عدميات لم ينطق بها النص، أو يوحي بها وبالتالي تنزلق بنا هذه القراءة المخادعة إلى تزوير الحياة وتزوير الواقع، خصوصًا عندما تكون أمام النص المقدس، وتأويل النص إذ لم يقصد به معرفة مراد المتكلم بالطرق الصحيحة التي يتوصل بها إلى مراد المتكلم ما هو إلا كذب على المتكلم.

---

(1) قضايا في نقد العقل الديني، (112).

(2) نفسه (44).

(3) علي حرب، نقد النص، (204).

ويمجد أبو زيد توجهه القرائي نحو القرآن الكريم، مشتقًا كل الجهود القرآنية التي بذلها علماء التفسير لأنها مارست العقل القرائي لنص الوحي طبقًا لآليات العقل الغيبي الغارق في الخرافة والأسطورة. أما قراءته هو فهي قراءة علمانية وتنويرية تتجسد طبقًا لآليات العقل التاريخي الإنساني.

وفي طرح حامد أبو زيد، والجابري، ومحمد أركون جرأة ليس لحداثة ما يطرحون وإنما لكونهم يتعاملون مع النص القرآني بوصفه منتميًا ثقافيًا لاغين قدسيته، شأنه شأن أي خطاب بشري.

وقد كان (هرمس) وهو اللفظ الذي اشتقت منه فن التأويل الإله الوسيط بين الناس والإله في تفسير الرموز الدينية لأنها تمثل نصًا مقدسًا فارتبطت بشرح وسيط يفهم أوامر الإله.

## النص والنقد

حين انفرجت الرؤية الثقافية لصناع فلسفة النقد العربي شهدت مرحلة ثائرة، تسربلت بفضاء الدراسات الغربية، وانفتحت عليه بشكل مباشر، تغوص في ثناياه لا تلوي على شيء فتجاوزت النظرة النقدية آنذاك المنحى الذي يقول بعلاقة التطابق بين الدال والمدلول وأن الدال ليس إلا أداة تستخدم لتأدية المعنى ونقله، ولم يلبث طرح طه حسين في رسم تجليات النظرة السائدة في النقد العربي التي تقول إن الرؤية الكامنة في النص الأدبي هي ترجمة لحياة الكاتب

وصورة لها حتى كان مطلع الخمسينيات محطة لفهم النص الأدبي برؤى تركز على الاشتراكية الواقعية التي تجسدت في معارضة سببية إنتاجية النص لكون ذلك يشكل تبسيطًا مخلًا في فهم وظيفة الأدب.

وشرح النص قراءة لا تتعدى أن تكون فعالية مدرسية لا تضيف إلى النص شيئًا ولا تبين ما فيه[1]، بل إنها تقزمه وتسطحه وتقتل الإيحاء فيه، أضف إلى أنها بعيدة كل البعد عن الإبداع وهي إن التزمت بالنص،فإنها تأخذ منه ظاهر معناه فقط ويعطي المعنى الظاهري حصانة يرتفع بها فوق الكلمات ولذا فإن شرح النص فيها يكون بوضع كلمات بديلة للمعاني نفسها أو يكون تكريرًا ساذجًا يجيز الكلمات نفسها[2]، ونستغرب وجود قراءة الشرح ضمن نطاق النقد الأدبي[3].

وقد طوحت بنا كثير من الدراسات النقدية الحديثة في مزالق لم يجد لها النقد العربي موضع قدم تحفظ له قوامًا متماسكًا، وتاه كثير من الدارسين في تتبع المصطلح الغربي في معركة ثقافية تميت كثيرًا من أساسيات الخطاب النقدي العربي، وإن كنا نثمن أي مشروع ينهض بهذا الخطاب فإن غالبًا ما نلحظ عمق الهوة بين الطموح والإيجاز واستنساخ

(1) اتجاهات الشعر في الثمانينيات ـ **الأسبوع الأدبي** ـ العدد265 6/ 6/ 1991.

(2) عبد الله الغذامي، **الخطيئة والتكفير**، ط 1 نادي جدة الأدبي.

(3) فاروق إبراهيم مغربي، مجلة النقد الأدبي **فصول** 69 ص55 صيف 2006.

واتباع الآخر وترديد أصواته ومفاهيمه وتطربانه...ونسبب لأنفسنا ما هو في الأصل لغيرنا مهما قلنا بأننا نمارس فعل تأسيس نظري،وشتان بين أصل الشيء وظله، وشتان بين الصوت وصداه[1].

لقد غدت كثير من الدراسات النقدية معنونة متونها بكثير من المصطلحات الدخيلة أو المعربة فتحولت إلى مجرد غطاء شكلي عجز عن استيعاب روافد تلك النظرية وتحديد المضامين الواقعية لتلك المصطلحات، وقد دارت رحى اللعبة النقدية فوق تنافر من التبريرات القاصرة، والضبابية الضاربة في مضامين الخطابات التي لم تعد مقنعة وناجحة في استدراج ذهنية المثقف الواعي فالإشكالية المتربصة بطريقة الاستدلال المعنوي والغموض الذي يلفها تعمق الفجوة بين المثقف الناقد والإطار المعرفي.

يدهشني كثيرًا استدعاء النقولات التي هي صوت الآخر، لتسكن في النص وتؤيد ما يراه كاتبه دون أن يحرك فيها غموضها ويستجلي مدلولها وتمر هكذا في سياق مليء بالمبهمات.

الفضاء النقدي وخطاباته المتنوعة في مجالات الأدب أضحت تنوء بالمعرب الدخيل الذي أدى إلى تبعية لغوية غرب بسببها الطرح النقدي وأصبح الاحتفاء بالدخيل صورة لافتة إلى درجة أننا نلغيه سواء مع هذه المصطلحات

---

(1) حبيب بو عبد الله، مفهوم الهرمنيوطيقا، مجلة فصول العدد 65/ 2005 ص187.

الجديدة التي لا يزال بريق الحداثة النقدية يوهج فيها أو مع تلك المفاهيم التي بات وجود مقابلها العربي أمرًا مستنفرًا في الخطاب النقدي العربي[1].

ويكشف الدكتور محمود الربيعي عن التعقيد الذي أصاب لغة النقد إذ يقول إننا عرضة لكتاب الدكتور عبد السلام المسدي: وتعج الصفحات بما يسميه المؤلف مصطلحات من مثل: الجهاز المرجعي والتشابك المفهومي والتظافر الأسلوبي كما تعج بالرموز والجداول، ولكننا إذ أنحلنا المجهود المتراكم حصلنا على فوائد محدودة...[2]

(1) السابق ص189.

(2) مجلة فصول، العدد الأول سنة1984.

# الفصل الثاني

## أفق الرؤية وتشكلات النص
## المقاربة والمفارق

# أفق الرؤية وتشكلات النص

الرؤية في جذرها اللغوي (رأى) تدل على نظر وإبصار بعين، أو بصيرة[1]. وهي عند (ديكارت) عمل ذهني يقوم على قوة الحكم،بجانب كونه عملًا بصريًا[2].

وترد في اصطلاحات النقد المعاصر بمعنى الصور المرئية للشاعر ببساطة، مثل المجاز، وتستخدم بمعنى مرادف للأدب؛ في كون الأدب حلم الإنسان، وإبرازًا خياليًا لرغباته ومخاوفه. وبذلك «تشكل كل الأعمال الأدبية فيما لو تم أخذها بمجموعها رؤية شاملة؛ رؤية غاية المسعى الاجتماعي، والعالم البريء للرغبات المتحققة والمحفل الإنساني الحر»[3].

ويقول آن تحسين: إن المعنى الأكثر تداولًا لمفهوم الرؤية هو المعنى الذي أعطاه النقاد التعبيريون؛إذ يقصدون بها رؤية المؤلف العالمية فكرًا، ومواقف، وأحاسيس،

(1) **مقاييس اللغة**، لابن فارس2/ 472.
(2) **المعجم الفلسفي**، ص90.
(3) الرؤية في شعر ذي الرمة، آن تحسين الجلبي، مجلة **جذور**، العدد (16) ص 516.

واعتبارات لله، وللطبيعة، وللإنسان؛ فيعبر في قصائده عن الاستعارية للعمل الأدبي[1].

ورؤية الشاعر ترسمها خبرته المتنامية بتجربة يتضح فيها إحساسه، ووجدانه،ومعاناته، وتتلاشى فيها ذاته، فهو يقدم من خلال سياقه الديني والاجتماعي، والتاريخي نمطًا إنسانيًا يتماهى مع مجتمعه.

فالشاعر مدرك بشاعريته ما هو موجود بما يجعله يتكلم بلسان جمهوره، وبمشاعرهم، وأحاسيسهم، فليس بينه وبينهم حد فاصل كما يقول (ستيفن سبندر)[2]، فهو يصوغ في ألفاظه ذلك الشعر الذي يوجد بالقوة في نفوسهم،وهم في قبولهم قوله شعرًا إنما يقبلونه على أنه شعرهم هم، يقبلونه شيئًا يرونه الآن بعد أن أضاء الشاعر لهم الطريق، شيئًا كان في مقدورهم أن يقولوه لو أوتوا موهبة التغيير.

ورؤية الشاعر تبادلية بينه وبين المتلقي،فكما أن الزمان،والمكان، والمجتمع كونت المبدع برؤية شمولية،فقد كونت المتلقي الذي يعد طرفًا مرجعيًا في تكوين تجربة الشاعر وهذا الافتراض يطرح تساؤلات حول رؤية الشعراء الأربعة؛وفق التصور الثنائي التالي:

عبد الرحمن العشماوي / جراحات الأمة.

حسن الزهراني / الذاتية الحزينة.

---

(1) السابق ص 516 بتصرف.

(2) الحياة والشاعر ص68.

علي الدميني/ رمزية الشخوص.

عبد الرحمن سابي / الرومانسية العاشقة.

وهذه الثنائية تأخذ في طياتها بصورة ضمنية مكونات النص الأخرى الزمان والمكان.

ولمقاربة الافتراض نوجه التساؤل السابق إلى بيت ابن قيس الرقيات الذي مدح به عبد الملك بن مروان:

**يأتلق التاج فوق مفرقه**
**على جبين كأنه الذهب**

بيت يقدم معنى دلاليًا لم يتوافق مع ذهنية الممدوح، رغم أن الشاعر قال نصه مسبقًا ورؤيته الذهنية قد تشكلت بمرجعية معرفية خاصة نحو الممدوح، لماذا؟.

لأنه حدث سالب جعل المفارقات واضحة في ذهنية عبد الملك بن مروان، هذا الحدث هو بيت ابن قيس الرقيات في مدح مصعب بن الزبير:

**إنما مصعب شهاب من الله**
**تجلت عن وجهه الظلماء**

قال عبد الملك:

«...أعطيته المدح؛ بكشف الغمم وجلاء الظلم، وأعطيتني من المدح ما لا فخر فيه، وهو اعتدال التاج فوق جبيني الذي هو كالذهب في النضارة»[1].

(1) **كتاب الصناعتين**، أبو هلال العسكري ص104.

ونحن أمام هذا الاحتجاج نقع على غير دلالة[1]:

**الأولى**: رؤيته التي شكلت معرفة مسبقة بما يرضي الملوك، وبما يرضي المؤمنين، ودراية بالعلاقة ما بين الملك والمجتمع، ومابين الفرد المؤمن والمجتمع المؤمن، وهي دراية مكتسبة من متلق معين، وزمان ومكان محددين.

**والثانية**: رؤية عبد الملك بن مروان في اعتراضه تشكلت من عوامل طارئة غيرت النسق الماثل في ذهنية ابن قيس الرقيات، وهي شعوره بالمفاخر التي عليها المجتمع الإسلامي، الذي يلغي نسق تمجيد التيجان، كذاك معرفته بنظرة الناس تجاه حكم بني أمية، وأنه حكم عضوض فكانت هذه الحيثيات هاجسًا مقلقًا يحرك شعوره الداخلي بالرفض لكل ما يأتي مؤكدًا لها.

**الثالثة**: أن اختلافًا كبيرًا بين عبد الملك بن مروان الذي ألقيت عليه القصيدة، وعبد الملك بن مروان الذي كان وراء القصيدة إبان إنتاجها في ذهن الشاعر؛ فالأول ـ وهو الذي أنتج النص ـ لا يرغب، ولا يريد أن يكون كما يراه الشاعر، والآخر ـ الذي لم يكن حاضرًا في رؤية الشاعر كما يريد ـ ملك له تاج وله وجه نضر.

قال أبو هلال: ومثل ذلك قول بن خزيم في بشر بن مروان:

(1) ينظر كتاب **العقل العربي في القرآن**، سعد كمون ص 50 ـ 51.

يا بن الأكارم من قريش كلها
وابن الخلائف وابن كل قلمسِ
من فرع آدم كابرًا عن كابر
حتى أتيت إلى أبيك العنيسِ
مروان إن قناته خطية
غرست أرومتها أعزّ المغرسِ
وبنيت عند مقام ربك قبة
خضراء كلل تاجها بالفسفسِ
فسماؤها ذهب وأسفل أرضها
ورق تلألأ في صميم الحندسِ

فما في هذه الأبيات شيء يتعلق بالمدح الذي يختص بالنفس، وإنما ذكر سؤدد الآباء وفيه فخر للأبناء، ولكن ليس العظامي كالعصامي وربما كان سؤدد الوالد وفضيلته نقيصة للولد وإذًا تأخر عن رتبة الوالد ويكون ذكر الوالد الفاضل تقريعًا للولد الناقص وقيل لبعضهم لم لا تكون كأبيك فقال أبي لم يكن ذا فضل فإن فضله صار نقصًا لي وقد قال الأول:

إنما المجد ما بنى والد الصد
ق وأحيا فعاله المولود

وقال غيره في خلافه:

لئن فخرت بآباء ذوي شرف
لقد صدقت ولكن بئس ما ولدوا

وقال آخر:

**عفت مقابح أخلاق خصصت بها**
**على محاسن أبقاها أبوك لكا**
**لئن تقدمت أبناء الكرام به**
**لقد تأخر آباء اللئام بكا**

ثم ذكر أيمن بناء قبة حسنة وليس بناء القباب مما يدل على جود وكرم بل يجوز أن يبني اللئيم البخيل الأبنية النفسية ويتوسع في النفقة على الدور الحسنة[1].

إذًا هذه الرؤى النقدية التي أوردها أبو هلال تؤكد فرضية تبادلية صناعة النص بين المبدع كعنصر متأثر، والمتلقي كعنصر مؤثر؛ وقد يؤثر هذا التبادل في جودة النص الفنية وجماليته، لأن مبدع النص الشعري تحديدًا يحمل في ذهنه سلطة القارئ الضمني فيزيح النص عن أفقه الفني المنتظر، ويخرج كصناعة كلامية مسلوبة شعريته وأدبيته. وإلا ما الذي جعل سويد بن كراع يقول:

**أبيت بأبواب القوافي كأنما**
**أصادي بها سربًا من الوحش نزعا**
**وجشّمني خوف ابن عثمان ردها**
**فثقّفتها حولاً جريرًا وأربعا**

وإذًا ما تلمسنا هذا الافتراض في نصوص العشماوي كطرف أساس مع قضية فلسطين تتبدى لنا من الوهلة الأولى أنها قضية مركزية، رسمت تجربته الأولى بكل صدق، ونفذ

(1) كتاب الصناعتين، 105.

من خلالها إلى شعور المتلقي باعتبارها قضية مركزية له، وعلى الرغم من أنها صنعت مرتكزاته الفنية بكل تجلياتها الإبداعية، وطاقاتها التعبيرية، ودلالاتها التواصلية الناضجة على نحو قوله:

عفوًا فإن قلوبنا مجروحة
والصدق في وضح النهار يجندلُ
يا مسجد الأقصى، عواطف أمتي
عصفت وربّان السفينة أعزلُ
والواقفون على رصيف جراحهم
بالبؤس في ليل الشتاء تزملوا

وقوله:

هذي الحجارة يا أبي لغة لنا
لما رأينا أننا لا ننصفُ
لما رأينا أن حاخاماتهم
يتلاعبون بنا فيرضى الأسقفُ
ماذا نؤمّل يا أبي من فاسق
يلهو ومن متدين يتطرّفُ؟
جيش الحجارة يا أبي متقدم
والمعتدي بسلاحه متخلّفُ

وقوله:

يا قدس صبرًا فانتصارك قادم
واللص يا بلد الفداء جبانُ

**حجر الصغير رسالة نقلت على**
**ثغر الشموخ فاصغت الأكوانُ**
**يا قدس، وانبثق الضياء وغردت**
**أطيارها وتانق البستانُ**
**يا قدس، والتفتت إلي وأقسمت**
**وبربّنا لا تحنث الأيمانُ**
**والله لن يجتاز بي بحر الأسى**
**إلا قلوب زادها القرآنُ**

على الرغم من هذه المعطيات الفنية ظل العشماوي منقودًا بين طرفين مختلفين، موقف منحاز يمارس خطاب الضدية مشحونًا بمفارقات ثقافية فافتقد النظرة الموضوعية، ومارس سلطته النقدية بسياق تأويلي مقيت؛ فكان نتاج العشماوي الأدبي في سياقه ركامًا جاهزًا، ورؤية محددة، وأفكارًا مكررة، وتعابير خطابية مألوفة، وإنشائية متجسدة وماثلة في كل إنتاجه، يقول الدكتور سعد البازعي: إن قصائد العشماوي لا يوجد بها القدرة على إيجاد الصورة الشعرية الآسرة وما قصائده إلا صورة نمطية في الحماسة والدفاع عن القدس[1].

وموقف آخر مقارب في محايثته الثقافية لرؤية العشماوي فكان المتلقي المتذوق والناقد الصانع؛ فصوره على أنه شاعر جدد مضمونه الشعري، ونهض بمستواه

---

(1) جريدة الرياض، الأربعاء 2/ صفر / 1430 العدد (14828).

الشعري، وتمتع بسمو الهدف، ووظف الأدب كرسالة في خدمة هذه القضية وغيرها من قضايا الأمة.

يقول الدكتور محمد صالح الشنطي في دراسته النقدية للتجربة الشعرية في المملكة العربية السعودية: «من المعروف أن الشاعر العشماوي قد اتجه بكليته إلى قضية الدعوة الإسلامية يصفيها خالص شعره، وإن كان لا يلجأ إلى تعبئة القصيدة بتلك الكثافة التعبيرية بتعددية درامية تتشابك فيها الأصوات وتتقاطع وتفيض فيها الظلال وتترامى في آفاق دلالية بعيدة كما هو مألوف في القصيدة الحديثة، فإنها تحفل بزخم غنائي متدفق وسيولة شعرية رقراقة ذات مضامين ذلول تمنحك ذاتها من دون أن تتأبى عليك أو تنفر منك. وهو منهج تعبيري اختطه الشاعر لنفسه واقتنع به.

للعشماوي قدرة على الاحتشاد إيقاعيًا ووجدانيًا في الموقف الشعري العام الذي يتوسل بمعجم قريب التناول غير عصي على التلقي المباشر»[1].

وهو أيضًا مدرك لتشكلات المجتمع، فهو منها وإليها؛ فقد تشكلت رؤيته تجاه واقع الأمة وقضية فلسطين تحديدًا وفق منجز شعري تبادلي فاعل ومنفعل، منشئ ومنشأ، فكان هو ذلك الرائي الذي قاد بصيرة المتلقي إلى هذا العالم الهمومي المثقل بالجراحات.

(1) **علامات في النقد**، المجلد 13، الجزء 51، ص397.

إن هذا النسق فرض أرضية ممهدة للشاعر، واستمر في تأدية تجاربه الشعرية بهذه الكيفية التي ارتضاها المتلقي، وبقي مصرًا عليها ومدافعًا عنها، ويقول:

من عمق وجداني سرت كلماتي
فهي الصدى المشحون بالنبضات
يا من يلوم إذا جعلت قصيدتي
حقلاً من الإيمان والإخبات
يا من يرى أن القصيدة لوحة
فنية مجهولة القسمات
إن كنت تبحث عن قصيدة شاعر
يغريك بالتزويق للكلمات
فاقرأ سوى شعري، لأن قصائدي
بحر من الأشواق والزفرات
يا من يلوم إذا ملأت قصائدي
بسوانح الخطرات والومضات
مهلاً، فإن الشعر بحر زاخر
توحي إليك بموجة حسراتي
إن القصيدة صورة من خاطري
والوزن فيها والخيال أداتي
لا خير في فن بلا غايات

إذًا رؤية الشاعر تأسست على هذا الواقع، وبهذه النظرة إلى الشعر والفن، منطلقة من التفاعل بينها وبين المتلقي، حتى أخذت منحى مجافيًا لذات الشاعر كمبدع

للنص، ومجافية للبنى التعبيرية المجازية التي تحتاج إلى إعمال الذهن.

والباعث على هذه المجافاة أجل وأسمى؛ إنها الرؤية السامية، والرسالة الهادفة التي تجعل كل هذا المنجز الشعري عتبة لما سيأتي في العالم الآخر، ووسيلة تفضي إليه، وهل هذا يلغي أدبية شعره أو يضعف من مستواه.

وهنا ندخل في جدلية الأدب والأدبية والشعر والشعرية وتداخل ذلك مع أدبية الأدب الإسلامي، ولا شك فإن الشعر نتاج إبداعي تبدعه قوة العاطفة وقوة الإحساس من غير جهد خارج عنها إذ لو تطلب قوله جهدًا خارجًا عن مدركات القوى الصانعة له لكان متكلفًا ولخرج من دائرة الطبع إلى دائرة الصناعة والتكلف، يقول بشر بن المعتمر: النفوس لا تجود بمكنونها مع الرغبة ولا تسمح بمخزونها مع الرهبة كما تجود به مع الشهوة والمحبة.

وغريزة الشعر ليست مهيأة لإنتاجه في كل لحظة؛ فقد كان نزع ضرس أيسر على الفرزدق من أن يقول بيت شعر، وهو عند الناس من أشعر العرب.

وبالتالي يقع الشاعر وإن كان مطبوعًا في ظاهرة التكلف في بعض أشعاره، ومن هنا يمكن أن نسمي شيئًا من هذا النوع المتكلف من الشعر بالشعر العقلي، فالقوة التي أنتجته بقصيدة تامة هي القوة الفعلية المجردة من الإحساس والعاطفة والتجربة الشعرية الناضجة.

ويعد ابن طباطبا التكلف صفة من صفات الشعر الغث، ولم يجد من قصيدة الأعشى:

**بانت سعاد وأمسى حبلها انقطعا**

**واحتلت الغمر فالجدين فالفرعا**

سوى ستة أبيات بعيدة عن التكلف من ستة وسبعين بيتًا.

ويبرز المرزوقي فضيلة الشعر السمح الأتي الذي يأتي عفوًا بلا جهد على الشعر الأبي الصعب[1].

ويضع الغذامي[2] في هذا السياق مقارنة بين المرزوقي والجرجاني من خلال تفريقه بين مصطلحي العمودية والنصوصية إذ يقول: فإذًا كان المرزوقي يفضل الشعر السمح الأتي فإن الجرجاني يسميه بالحسناء العقيم لأن معانيه وصوره معروفة، ويميل إلى النص المجهد لأن المركوز في الطبع أن الشيء إذًا نيل بعد الطلب له والاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه كان نيله أحلى وبالمزية أولى فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكانت به أظن وأشغف، ولذلك ضرب المثل لكل ما لطف موقعه ببرد الماء على الظمأ... مما ينال بعد معاندة الحاجة إليه وتقدم المطالبة من النفس به[3].

وقد يفهم أن الجرجاني قد جانب مفهوم الطبع الذي

(1) المرزوقي في شرح ديوان الحماسة، ص9.

(2) المشاكلة والاختلاف، 56، 57.

(3) أسرار البلاغة، ص126.

نسعى إلى تقريره هنا بينما هو يؤكد عليه تمامًا، غير أنه يقصد بما ينال بعد مكابدة وإلحاح تقويم التجربة الشعرية بعد حدوثها بدليل قوله: وإنك لتتعب في الشيء نفسك وتكد فيه فكرك وتجهد فيه جهدك حتى إذا قلت قد قتلته علمًا، وأحكمته فهمًا كنت الذي لا يزال يتراءى لك فيه شبهة، ويعرض فيه شك إلى أن يقول: وإنك لتنظر في البيت دهرًا طويلًا وتفسره، ولا ترى أن فيه شيئًا، ثم يبدو لك فيه أمر خفي لم تكن قد علمته[1].

وعندما نقف مع أبيات جانبها الطبع، وداخلها العقل لحظة إنتاجها فإننا إذًا نتحدث عن شعر عقلي؛ لأن العقل القوة الدافعة في إيجاده وعندما نصفه بالعقلية فنعني أنه غير أدبي، ونجد شيئًا من هذا التصور ينطبق على بعض شعر العشماوي، شأنه في ذلك شأن الشعراء المعروفين بغزارة الإنتاج.

وكلمة أدبي متعالقة بالأدبية فلا يكون هناك أدبي إلا إذًا كانت هناك أدبية، والأدبي أعم وأشمل من الأدبية، والأدبية مظهر جمالي وفني في الأدبي، وقد ميز النقاد بين ما هو أدبي، مما هو غير أدبي.

غير أن غموض قضية أدبية الأدب جعل النقاد يختلفون في كيفية تحديد ما هو أدبي من غيره، فترى بعضهم يفتن بنص ما إلى حد الفتنة، وبعضهم يسخط عليه إلى درجة النقمة، وهذا الاختلاف تمام الصحة النقدية،

---

(1) دلائل الإعجاز، 42 و3.

فالقراءة النقدية تختلف باختلاف القارئ الناقد، فبعضم يصل بالنص إلى المعاني الظواهر التي لا تتعدى التحليل المدرسي، وبعضهم يصل بالنص إلى أبعد من ذلك، فتراه يغوص على المعاني الثواني، وعلى تجلية البنية السطحية، والبنية العميقة، ولعل مركوز الاختلاف في قراءة النص جانبان؛ قراءة تعتمد على التحليل العفوي، وقراءة تعتمد على التحليل الصناعي الذي يقوم على المثاقفة والاطلاع ولك أن تتخيل كم بينهما من فرق.

البيت التالي يطرح كشاهد واضح في هذا السياق ولا يختلف عليه أحد كما يقول الغذامي[1] في عدم أدبيته:

**كـأنـنـا والـمـاء مـن حـولـنـا**

**قـوم جـلـوس حـولـهـم مـاء**

يقول الغذامي: وهذا بيت لو عرضناه على تعريفات الأدب على الأدب لانطبقت عليه، مما يعني أنه أدب ـ على الرغم من اتفاق النقاد على عدم أدبيته ـ ويؤكد ذلك بإيراده عدة تعريفات لمفهوم الأدب منها تعريف فرنسي نقله محمد مندور بأن الأدب: صياغة فنية لتجربة بشرية[2].

ثم يقول الغذامي: إن هذا البيت يقوم على تجربة بشرية لقوم جلسوا حول ماء،كما أنه صياغة فنية من حيث

---

(1) **المشاكلة والاختلاف** (79) (أورده السيد علي صدر الدين المدني 5/ 237 في كتابه **أنوار الربيع في أنواع البديع**).

(2) **المشاكلة** (79)، **الأدب ومذاهبه** (8) محمد مندور.

ارتكازه على الإيقاع العروضي للبحر السريع وعلى الصياغة البلاغية المعتمدة على التشبيه[1].

ولعل الغذامي هنا تناسى مسألة الشعرية في الأدب أو أدبية الأدب التي اهتم بطرحها كثيرًا؛ إذ إن التجربة إن لم تخلق إبداعًا شعريًا فلا قيمة لها في الأدب، وإذًا خلت الجملة الشعرية من التجربة فهي ليست بشعر، وكون البيت يعتمد على مرتكزات بلاغية ومظاهر لغوية دلالية وإيقاع عروضي لا يسوغ قبوله مادامت الشعرية لم تتحقق في بنيته.

وعندما نستعرض التعريف الفرنسي السابق وتعريف الجاحظ[2]: «الشعر صياغة وضرب من النسيج وجنس من التصوير» وكثيرًا من تعريفات الشعر نجد أنها تركز على ما هو جمالي فني. وإن كان قدامة بن جعفر في تعريفه للشعر بأنه: «قول موزون مقفى يدل على معنى».

يركز على الكلام الموزون وإفادة المعنى إلا أنه انتقد كثيرًا من الأبيات لكبار الشعراء وأخرجها من دائرة الشعر. فمسألة الشعر مسألة خافية ظاهرة في جسم النص الأدبي وحاضرة في ذهنية النقاد.

وتأخذنا حتمية هذه الفكرة إلى وضع الأبيات الآتية في هذا السياق:

---

(1) المشاكلة والاختلاف (8).

(2) الحيوان 3/123.

ولـمـا قـضـيـنـا مـن منـى كـل حـاجـةٍ
ومـسّـح بـالأركـان مـن هـو مـاسـحُ
وشدّت عـلـى دهـم الـمـهـاري رحـالـنـا
ولـم يـنـظـر الـغـادي الـذي هـو رائـحُ
أخـذنـا بـاطـراف الأحـاديـث بـيـنـنـا
وسـالـت بـاعـنـاق الـمـطـيّ الأبـاطـحُ

فابن قتيبة رأى في هذه الأبيات مثالًا لضرب من الشعر حسن لفظه وحلا، فإذًا أنت فتشته لم تجد فيه فائدة في المعنى»[1].

وفي السياق ذاته نأخذ قول جرير:

إن الـذيـن غـدوا بـلـبـك غـادروا
وشـلاً بـعـيـنـك مـا يـزال مـعـيـنـا
غـيـضـن مـن عـبـراتـهـن وقـلـن لـي
مـاذا لـقـيـت مـن الـهـوى ولـقـيـنـا

وقول لبيد بن ربيعة:

مـا عـاتـب الـحـرّ الـكـريـم كـنـفـسـه
والـمـرء يـصـلـحـه الـجـلـيـس الـصـالـحُ

وقول الأعشى:

وقـد غـدوت إلـى الـحـانـوت يـتـبـعـنـي
شـاو مـشـل شـلـول شـلـشـل شـول

---

(1) الشعر والشعراء (8).

وقول القائل:

**الـلـيـل لـيـل والـنـهـار نـهـارُ**
**والأرض فـيـهـا الـمـاء والأشـجـارُ**

وقد انزعج عبد الملك بن مروان من قول عبيد الله بن قيس الرقيات:

**يـاتـلـق الـتـاج فـوق مـفـرقـه**
**عـلـى جـبـيـن كـأنـه الـذهـب**

وقد قال ابن قتيبة عن مثل هذه الجمل الشعرية: إنه شعر بين التكلف رديء الصنعة.

ومثل هذه النصوص تقدم فكرة ولا تقدم إبداعًا. وقد وصف أبو العلاء المعري شعر ابن هانئ الأندلسي بأنه كطحن القرون تسمع له جعجعة ولا ترى طحنًا.

ولو أ خذنا قصيدة (أنشودة الراحل... العائد)[1] مثالًا لإبراز بعض البنى النصية في صناعة رؤيته - أي العشماوي - لوجدناه يبني تجربته الشعرية بالتراسل الذهني مع الطرف الآخر، ويتوحد معه ولا يكاد ينفصل عنه فيعيش بكل حواسه داخله متكئًا على ضمير المتكلم كركيزة في تجسيد الواقع المؤلم، بمفارقات المعنى المتوقع والمعهود في الذهن العادي؛ إذ يقلب الصورة الحزينة المؤلمة إلى صورة فيها تفاؤل، ويعزز ذلك التفاؤل باستلهام السياق التاريخي المجيد فيبني تفاؤله عليه، ويحشد لرصد هذه المعاناة أفعالًا

(1) **ديوان قصائد إلى لبنان**، ص36.

مضارعة يضمر فيها ذاته (أنا) وكأنه هو من وقعت عليه المعاناة، ويستخدم حرف السين رافدًا للبرهنة على هذا التفاؤل.

واستخدام (رحال) مبالغة في الفعل، فهي كلمة وثابة الدلالة، تراكمية المعنى، تولد الفكرة تلو الفكرة في سياق تفكيري في ذهن المتلقي غير مرهونة بزمن أو مكان محددين رغم أن الزمان والمكان هما عباءة هذه الرؤية.

ويكرس هذه الدلالة وهذه المبالغة تعالقهما بحرف العطف الواو، وبلفظين يحملان حيثية واحدة؛ العزم، المجد، وكأنه يؤكد الدلالات السابقة بقلب المعادلة المفهومية للنص، فالنص كبنية كلية متكاملة يعطينا لفظ رحال بمعنى التشريد، والتشريد يترتب عليه: الحزن، المكابدة، التشتت....، فالشاعر قلب هذا المعنى فالتشريد كأنه نزهة يحقق المجد والعزة وقوة العزم، والزمن هنا لا غير يقلب هذه المعادلة.

ولذا ظل حرف السين ماثلًا في بنية الفعل المضارع بصورة غالبة في كلية النص (ستظل ركابي ـ ستظل الثورة ـ سأنشد ـ سأمزج ـ فسنرجع ـ سيجيء).

المظهر والمضمر الاسمي أتى بشكل تبادلي في تجربة الشاعر نتيجة لطغيان الشعور الداخل بين الأنا، والنحن التي تحدد منظور الرؤية على أساس: أنا النص، أنا الشاعر، مبدع النص، أنا المجتمع المشرد. وحين تتلازم هذه المفاهيم مجتمعة يتبلور النص في ظلها.

والتلازم بين النص، وأنا الشاعر قد يكفل للنص تأدية

المعنى الظاهري فقط، وتدخل الأنا الثالثة التي هي في الواقع (أنت، هو) لتحيل النص إلى تعبير استعاري وتعزز فيه مظاهر التعبير الجمالي الذي كان يفتقده تمامًا.

هذه المراوحة بين الأنا والنحن في مثل قوله:

رحال والعزم ردائي، فدائي، ورائي، إيماني، يقيني، برحيلي، نفسي.... فرحلنا، شردنا، فسنرجع، أترانا، أم أنا، نتعادى، أصبحنا، أمتنا، أتت عفو الخاطر نتيجة لمعايشة التجربة بكل صدق لكنها أزاحت التعبير الاستعاري الذي يعطي النص قيمته الشعرية والأدبية.

ويعجبني ما أورده كمال أبو ديب في هذا النسق حول نص بدر شاكر السياب:

**بعد ما أنزلوني سمعت الرياح**

**في نواح طويل تسفي النخيل**

**والخطى وهي تنأى. إذن فالجراح**

**والصليب الذي سمّروني عليه طوال الأصيل**

**لم تمتني وأنصت كان العويل**

**يعبر السهل بيني وبين المدينة**

**مثل حب يشد السفينة**

**وهي تهوي إلى القاع. كان النواح**

**يعبر السهل بيني وبين المدينة**

**مثل حب يشد السفينة**

**وهي تهوي إلى القاع. كان النواح**

**مثل خيط من النور بين الصباح**

**والدجى، في سماء الشتاء الحزينة**

يقول أبو ديب: «يكاد نص السياب النموذج الكامل لتطور العملية الاستعارية وتوسعها من مستوى الصيغة اللغوية المحدودة إلى مستوى التصور الشمولي الرحب.

وبهذا التطور والتوسع يصبح النص كله استبدالًا استعاريًا متين الحبك إلى درجة أن البعد المعجمي «المستعار له في هذه الحالة» لا يكاد يرشح حتى رشحانًا من الجلد المحكم الذي يسكنه النص. يتقدم النص مبتكرًا نسيجه التصوري اللغوي.

إن الشاعر هنا لا ينظم الحكاية ـ الأسطورة وينقلها من شكلها السردي النثري إلى تكوين سردي شعري. بل يبتكر صيغة لها تخضع لعملية تحوير جوهرية وتنبع من الرؤية التي يمتلكها للإنسان والعالم. وبابتكار هذه الصيغة يتنامى النص خارج سياق العلاقات المحكمة المترابطة التي تتنامى فيه الحكاية الأسطورية الأصلية. أي إن النص يكسر خيط النمو الذي يتم عبر علاقات المجاورة والتراصف المنطقي، ويخلق مسار نموه الخاص الذي يظل لصيقًا بالعملية التصورية الاستعارية.

وإني وإن كنت قد أسلفت أن النص يأخذ منحى تدريجيًا ابتداء وانتهاء إلا أنه توقف في مطلع النص عند حدث معين، ثم انتقل إلى فضاء آخر يرصد الأسباب التي أدت إلى هذا الضعف والانهزامية، ولم يداخل فعل الحدث

الباعث على نشوء النص، ولم يعزز معاناة ذلك الحدث إلا برؤية موازية للحدث، وليس للحدث ذاته.

وعلى الرغم من ذلك فالنص في بنيته الكلية يمثل وحدة دلالية تكشفت فيه مظاهر الاتساق ووحدة الموضوع، مع أن وحدة الشعور كانت مضطربة في بعض جمل النص بين الشفقة، والحسرة، والشعور بالأمل كان غالبًا فيه استهل النص وبه ختمه:

**رحـــال والـــعـــزم ردائـــي**
**والـلـقـب الـمـحـبـوب فـدائـي**
**رحـــال والـــمـجـد أمـــامـــي**
**وجـــلال الـــتـــاريـــخ ورائـــي**
**قـد يـجـعـل مـنـي خـاتـمـة**
**لـجـراح بـلادي الـمـحـتـدمـة**
**سـيـجـيء زمـان يـتـسـلـى**
**فـيـه الـمـظـلـوم بـمـن ظـلـمـه**

وتتبدى مضامين حسن الزهراني على النسق ذاته، وبرؤية ذات مفهوم مغاير ومفارق إلى حد ما في حيثياتها؛ فإذًا كان العشماوي يتجاوز المظهر الجمالي في تكوين النص ـ مع حرصه ـ وأنه ليس همًا لازمًا يغالب عنصر الهدف والغاية، فإن حسن الزهراني يساير هذه الرؤية بمفارقة بسيطة؛ وهي أن الغاية ركيزة منطلقة من ذاته وإلى ذاته، وبالتالي لا يكتب الشعر إلا حين تسري الأحزان في

داخله، يصف به عذابًا حرق فؤاده وغشي كيانه، ودموعًا تنساب عبر يراعه، ولهيبًا كواقد النيران.

فهو شاعر يشخص قدرًا كبيرًا من الرؤية الشعرية ينقلب فيها على ذاته، وينطوي على حزنه، ويقف على مسافة متقاربة بين الواقعية والرومانسية، في تجربة شعرية عميقة في مضامينها، ثرية في لغتها، غنية في ظواهرها الأسلوبية.

وتذهب الدكتورة كاميليا عبد الفتاح إلى أن رؤية حسن الزهراني إلى قيمة الإبداع مرهونة بصلاح الواقع، وأن هذه الرؤية غدت لازمة من اللوازم الفكرية في شعره ترصدها عين الناقد في كثير من القصائد التي يخاطب فيها الشاعر شعره في مونولوج خاص، راجيًا إياه أن يصمت، وأن يكف حيث لا جدوى، ولا منارة ولا أمل في هذا الواقع، ومن ثم لا أمل في الشعر[1].

وأعتقد أن هذه الرؤية تنتابه في شعور اللحظة الراهنة، وما تفرضه عليه من إحساس لحظة مخاض التجربة، مما يجعله يتلبس بهذه الرؤية، وليس كما تذهب إليه كاميليا عبد الفتاح؛ لأننا نجد له نصوصًا أخرى فيها مفارقات رؤيوية عما سبق، فهل نقول الشاعر يتناقض مع نفسه، كلا! إنها اللحظة الراهنة، فهو وإن قال:

**ناشدتك الله بعد اليوم يا قلمي**

**لا تكتب الشعر حتى يشرق الأمل**

(1) الأصولية والحداثة «بتصرف» ص18.

أما إذًا لم يكن فالصمت يا قلمي
أولى إلى أن يواري حزنك الأجل[1]

فقد قال:

للشعر ألف تحية وتحية
ولكل أحلام الهوى الوردية
فالشعر أنفاس الشعور، ونبضه
وسراجه، ونجومه الليلية
فالشعر أنغام الحياة وشدوها
وسرورها وهمومها المطوية
الشعر يأتي كالنسيم برقة
ويهز أغصان القلوب الحية

إلى أن يقول:

إني سأطرق كل قلب بائس
بقصائد تلغي الهموم، زكية
إني سأمسح دمعة الباكي إذا
سالت بكف بالوداد نقية
يا معشر الأحباب إن قصائدي
نبضات قلبي صبحة وعشية
أنا ماثل في كل حرف صاغه
نغم الهوى في لحظة روحية

(1) ديوان صدى الأشجان ص25.

**أطلقت في بحر النقاء قصائدي**
**ونهلت من أضوائها السحرية[1]**

والتكرار هنا يؤكد رؤية اللحظة الراهنة التي لا تأخذ صبغة شمولية، وسياقًا متصلًا بوتيرة واحدة. هذه اللحظة تجسد تأكيدها بصورة مختلفة ومتنوعة، تنفذ أحيانًا عبر التكرار كمطية إلى هذا الواقع، وعبر الضمير «أنا» كمركزية ذاتية ينفذ من خلالها لمعادلة الواقع معادلة موضوعية يتساوى فيها قوله الشعري مع حدث التجربة:

**إني سأطرق كل قلب بائس**
**بقصائد تلغي الهموم، زكية**
**إني سأمسح دمعة الباكي إذا**
**سالت بكف بالوداد نقية**

فالذي يلغي الهموم، ويمسح دمعة الباكي بلسمه الشعري، وهنا مدح ذاتي واعتزاز مبطن، وتزكية ذاته لذاته، وثقة منه بنفسه؛ بأنه يستطيع أن يخوض التجربة في لحظتها بكل صدق، بما يحقق المعادلة الموضوعية.

وكذلك عبر حرف التوكيد (إن) صريحة الدلالة المباشرة في تأكيد الذاتية، ويزيد من دلالتها إضافتها إلى ضمير المتكلم (الياء) التي تعود على ذات الشاعر في كذا موضع.

وعبر النفي الذي أتى متعالقًا مع الضمير (أنا) في

---

(1) ديوان أوصاب السحاب ص145 ـ 147.

سياق تعبيري يقوي هذه الرؤية؛ فالإثبات بعد النفي أقوى دلالة، وأكمل للمعنى، وعبر اللفظ المتحد مع دلالته حين مخاض التجربة (الشاعر).

هذا الإحساس الشاعري وهذا الشعور المتدفق لا يكون لازمة ذاتية متصلة بالشاعر بمستوى واحد، ونضج واحد، بل يتبدى بين حين وآخر بتجربة مختلفة تأثرًا وتأثيرًا. إنها اللحظة الراهنة التي تشكل الشاعر وتشكل شعره، ولذا فإن ابن الرومي ـ لأنه لم يعش لحظة تشكل التجربة ـ امتنع عن رثاء ابن المأمون بقصيدة تجاري قصيدته التي رثى بها ابنه محمدًا ومنها:

**ألا قاتل الله المنايا ورميها**
**من القوم حبات القلوب على عمدِ**
**توخى حمام الموت أوسط صبيتي**
**فلله كيف اختار واسطة العقدِ**
**على حين شمت الخير من لمحاته**
**وآنست من أفعاله آية الرشدِ**
**طواه الردى عني فأضحى مزاره**
**بعيدًا على قرب قريبًا على بعدِ**

وعلى الرغم من وجود بعض المفارقات الجزئية مع الشاعر العشماوي إلا أنه يتواشح معه في مجمل إبداعه في الرؤية، واللغة، والإيقاع، وكان اضطلاعهما برؤية متقاربة تكتب لمجتمع مثقل بالهموم والمشكلات، ومحاط بثقافة الإحباط واليأس، مؤكدًا على الإبداع المتصل بوضوح الفكرة، وتجليات الرمز، واختفاء الأسطورة، واحترام

اللغة، وتمثل قوانينها، وترويض مفرداتها في دائرة التخييل المتجدد، واستثمار قدرتها اللغوية ومساحتها الواسعة الممنوحة لها، التي تتجاوز دلالتها المعجمية.

أما علي الدميني فيجعل الغموض مثارًا حول رؤيته، وربما كان انقطاعه عن سياق الموروث الثقافي، والتاريخي، والفكري، وتمرده عليه، وعلى واقعه وتوسله بالرمز والأسطورة مجسدًا لظلامية رؤيته، ويبالغ في حشد تلك الرموز بما يسهم في غموض النص، مثل (السندباد، والعودة، والعنقاء) إضافة إلى ذلك يخل بتوازن ـ كما يقول نذير العظمة[1] ـ ويبعثر وحدة التلقي، ووحدة التأثير، وتشتت التركيز. ومع هذا «لا تستغلق نصوصه على القراءة الثانية؛ ذلك لأنه يحل الفكرة في شعره محل الانفعال الغنائي، ويحرص على رؤيا القصيدة أو النشيد أو المجموعة الشعرية ككل أكثر من حرصه على الغنائية[2].

## النص المقنع

يتشكل شعراء الباحة كغيرهم من الشعراء وفق نمطين مختلفين وتيارين متباينين في الرؤية والاتجاه، على الرغم من أن روافد مكونات النص تنطلق من بيئة واحدة، وثقافة واحدة.

ويمثل حسن الزهراني، وعبد الرحمن العشماوي ـ

(1) قضايا وإشكاليات، ص126.

(2) نفسه، ص361.

مثلًا ـ توجها مغايرًا ومفارقًا في كل أنساقه، للتوجه الذي عليه الدميني، وعبد الرحمن سابي.

وتتجلى مفارقات هذين التيارين في مسألة الغموض والوضوح كمظهر من مظاهر المحافظة والانفتاح، والتجدد والانغلاق، وكقضية تأخذ في دلالتها صفة الضدية والاختلاف.

وقد غدت هذه المسألة مثار جدل نقدي في أوساط النقاد بين مؤيد ومعارض؛ معارض يرى في الأدب رسالة يجب أن تؤدى بكل وضوح ليحقق غايته، ويصل إلى المتلقي بكل وضوح، مع الاهتمام بجزالة اللفظ، وقوة العبارة، وسلامة التركيب، وجودة التصوير والتخييل، والمحافظة على شاعرية النص وأدبيته.

ومؤيد ينظر إلى النص الشعري على أنه كيان مستقل، ووجود إبداعي يجب ألا يفصح عن نفسه، ليعطي المتلقي فرصة البحث خلف كلماته وأساليبه، وبنيته، لأنه حين يفصح عن نفسه يفقد إبداعه وتميزه.

وهنا يعطي النص صفة نرجسية، وصبغة أرستقراطية، يمارس حجبًا مبالغًا في الغموض على المتلقي، ويعمق الفجوة بينهما، ويقطع علاقته به، ويقضي جمهوره الواسع، ويتهمه بالقصور الثقافي، ويتوجه نحو النخبة، والنخبوية التي كانت مسعى لخلق جيل نخبوي، فكانت النتيجة مخادعة للذات وتجاهلًا للواقع.

وأصبح الغموض سمة لازمة من لوازم القصيدة

الجديدة (التفعيلة الحرة. ...) تتجسد في النص مع كسر قوانينه اللغوية، والإيقاعية التي عرفت بها القصيدة الخليلية.

ويرجع سعيد السريحي هذا الغموض إلى مظهر تجديدي كان نتيجة حتمية أفضت إليها سلسلة من التطورات التي طرأت على العلاقة بين الشاعر المبدع والقارئ المتلقي[1].

ويغالي نذير العظمة حين يجعل الغموض من طبيعة التجربة الشعرية سواء أكانت قديمة أم حديثة[2]. إذ إن غموض النص الشعري القديم كان في اللحظة المفردة، وليس في سياق النص، وفكرته، ولم يكن غموض الكلمة مقصودًا في ذهن المبدع ولا مستغلقًا على المتلقي، بل سمة الغموض طارئة على المتلقي الحاضر بحكم استعجام المفردة العربية القديمة، وانقطاع السياق اللغوي التواصلي بين المبدع والمتلقي واللغة الأم.

وكما أن الغموض إشكالية في النص ذاته فإن الوضوح إشكالية أخرى لا تقل شأنًا في إفساد أدبية النص، وإذًا كان الغموض الذي يفتقد مرجعية تجلي غموضه ينافي الإبداع فإن النص الشعري الذي تتجلى فيه ظواهر الإبداع يتطلب حيوية إبداع ومداخلة، لا حيوية قراءة سطحية فحسب، والنص الذي يلفه غموض نسبي يستغلق على قارئ

(1) إشكالية الغموض في القصيدة الجديدة، ص444.

(2) قضايا وإشكاليات، ص32.

ويتجلى أمام آخر ليكون بين ذهنية القارئ الواعي المثقف، والقارئ العادي.

والغموض في النص الجديد أو في القصيدة الحديثة كان غامضًا في نسقه وسياقه، متجاوزًا العرف النحوي والبلاغي ومتجردًا على النماذج السابقة فالأنساق النحوية واللغوية والبلاغية والإيقاعية لم تعد ذا بال؛ إن توجب كسرها محاكاة للتطور ومسايرة للتجربة الشعرية المتجددة.

وهذه إعاقة لذهنية القارئ العربي الذي يحتكم إلى مرجعيته اللغوية والنحوية، وكسر مفردات اللغة التي تعد قالب الإبداع وعماده الذي تنطلق منه وإليه.

وهنا أقف مع بعض الظواهر الأسلوبية عند عبد الرحمن سابي وعند علي الدميني كمثال على الغموض وكسر مرجعية اللغة وعند العشماوي وحسن الزهراني كمثال محافظ عل المرجعية النحوية كنسق علمي والمرجعية البلاغية كرافد ذوقي يدعم النص الشعري.

يقول عبدالرحمن سابي في نص (الحلم السابع بعد الألف)

**والغيوم السود حبلى بالنبيذ[1]**

**أو يزهق للفجر مخاض[2]**

(1) ديوان السروي ص9.

(2) السروي والرياح البيض، ص11.

وقوله:

**والشتاء قوافل**

**رغم أن الفجر هذبها**

**وأرضعها البكاء**

....

**يا ليتها صلت مع الباقين**

**حين تؤمهم أوجاعهم**

**والخوف محراب**

**وشدو خيط في أثواب من صلوا**

**وأهدوا البحر**

**ريحانًا**

**ونسرينا**

**وآمينا[1]**

وهكذا يمضي الشاعر في معظم ديوانه (السروي والرياح البيض) متمردًا على اللفظة كمفردة تلازم غيرها، ومتجاوزًا نسقها السياقي، وتلازمها الدلالي، ومتحايلًا على التخييل البياني والصورة الفنية دون المحافظة على أدوات الربط الدلالية.

وهذا ما وسع الهوة بين النص والمتلقي، وحينما تكسر مرجعية النص اللغوية التي بها تحلل شفرات النص وعلاماته لا تلزم المتلقي أن يرتفع إلى سوية النص بل

---

(1) نفسه، ص15.

يجب أن تغلب هذا الإلزام ويجعله أمرًا محتمًا على المبدع حتى لا يغادر إلا بمخارج تحليلية وتأويلات محتملة. ولم يقف عبد الرحمن سابي عند غموض النسق اللغوي في الكلمة بل كسر التعقيد النحوي لها يقول:

**تلقى السكن**

....

**قد هيت لك[1]**

**فمذ خلقنا ونبض القدس في دمنا**

.....................

**يا التي رحلت**

**تعلمنا صهيل الصمت[2]**

**امنحيني**

**ذلك الدفء الذي**

**يسكن عيناك كامواج البحار[3]**

ففي قوله: قد هيت لك تصادم في الوهلة على مستوى النحو، وعلى مستوى الدلالة؛ فالحرف (قد) حرف توكيد يلازم الفعل ليؤكد حدوثه مع الزمن الماضي، وتنقله إلى المستقبل مع الزمن الحاضر فدخوله على هيت ليس له

(1) ديوان السروي والرياح البيض ص11 وص111.

(2) الصهيل نحو الدائرة، ص64، وص1.

(3) نفسه، ص67.

مسوغ نحوي ولا دلالي و(هيت) تفسر بمعنى (هلم لك)، وقد أتت بمعنى أسرع.

عند ابن جني في قول الشاعر:

**أبــلــغ أمــيــر الــمــؤمــنــيــن**
**أخــــا الــــعــــراق إذًا أتــــيــــت**
**إن الــــعــــراق وأهــــلــــه**
**ســلــم إلــيــك فــهــيــت هــيــتــا**[1]

والشاعر هنا أخذ بمعنى قد تهيأت لك، وهو معنى صحيح لكن فيه إيهامًا للمتلقي بالخطأ.

وقوله: (صهيل الصمت) كسر على مستوى الدلالة؛ فالصهيل صوت، والصوت يستدعي حدثًا والحدث لا يتعايش مع الصمت بل يتناقض معه، فالصهيل حضور حركي والصمت غياب، وانقطاع، وهدوء، وسكون.

واعتبار كسر القوانين اللغة والخروج عليها، وعلى النسق اللغوي للمفردة ثورة تقود الإبداع إلى مزلق خطير على اللغة من مزالق النقد العربي، وشاهد على أن هناك أزمة شعر وأزمة إبداع يتم التحايل عليها بكسر قوانين اللغة.

وإذًا كان إليوت قد قال: «إن الشعر لا قاموس له،

(1) لسان العرب مادة (هيت)، ص174.

وإن الشعر الحديث في العالم كله قد تجاوز منطق القاموس الشعري منذ أمد ليس بالقريب»[1].

وأعتقد أن الشعر لا قاموس له بالفعل من خلال إعطاء المفردة مساحتها التي منحها إياها المعجم العربي وليس بكسر التوظيف السياقي.

وقد بالغ شعراء القصيدة الحديثة في ذلك مقتنعين أن الإبداع لا يكون إلا من خلال قلب قواعد التجربة وتجاوزها تمامًا حتى بات الغموض سمة لها. يقول الدكتور نذير العظمة: «إن كسر هذه الأنساق سيؤدي بلا ريب إلى إحداث هوة بين المبدع والمتلقي سمتها الغموض أو أي شيء آخر... أما القصيدة الحديثة فقد تفهم أجزاء منها أو مقاطع وأبياتًا ويظل السياق العام خافيًا عليك، فأنت أمام موقفين إما أن تجدد أدواتك النقدية بمستوى القصيدة الحديثة، وإلا فالنص سيبقى خافيًا عليك لا محالة.

ولك أن تفهم دلالات علي الدميني من خلال توظيفاته الرمزية بصورة واقعية، وبصورة أسطورية لكنك تجد عناء وأنت تقرأ عبدالرحمن سابي وقد لا ينصاع لك النص من الوهلة الأولى وقد لا تتفتح لك عتماته ولا تكشف لك دلالاته المختبئة وراء تراكيبه ومفرداته، ولم يكن الرمز حاضرًا كي يقرب المعنى، ويساعد على كشف

(1) **حياتي في الشعر**، صلاح عبد الصبور، ص36.

ما لم يفصح عنه نصوصه كما كان عند علي الدميني، وإن كان هناك تواشح شكلي ومضموني بينهما.

والمنجز الشعري ينطوي على اتفاق لغوي مسبق بين المبدع والمتلقي محكوم بقوانين ودلائل أوجدته ثقافة الشاعر، ومرجعياته اللغوية بفك شفرات النص، وبوضوح رموزه ورمزيته، فإذًا هجر هذا الاتفاق التلقائي، وكسرت قوانينه حدث الانفصام في علاقة النص مع المتلقي واستغلق عليه.

وهنا يغدو النص الشعري نصًا لا قيمة له يفارق شاعريته وأدبيته إلى رؤية فلسفية تأخذ طابع الشعور العلمي، وقوانينه الجامدة.

فالمتلقي العادي يريد أن يبقى أمام نص شعري، يتفاعل به ويتداخل معه يحرك شعوره، ويلبي أحاسيسه، ويغنيه عن التعبير عما في نفسه، ولا يحوجه إلى كد ذهني.

والنص فيما بعد نص مفتوح يكسر ضبط التلقي، ويمارس خرق الأنظمة اللغوية المتمثلة في النطق والنحو والبلاغة «فليس ثم شيء ثابت، لا فحوى كامنة أفضل من غيرها، وليس للتعبير قواعد، وليس للمواقف العامة من اللغة قوة ملزمة»[1]. إن لغويي بعد الحداثة يعارضون النص المتمثل في فكرة الكيان الذاتي، ويعدون الاستغراق في غنى التعبير هوسًا.

---

(1) بعد الحداثة صوت وصدى، مصطفى ناصف 604.

## تبدلات النموذج

القدس رؤية أخرى:

في رؤية العشماوي للقدس نبرة صادقة، وتوهج ذاتي، وانفعال مستمر، تتجسد فيه العقيدة، والسياق الأخلاقي الديني، وتجده لا يباشر حدث التجربة، بل يقتنص من ظواهر الحدث ملحظًا وموقفًا يجسد من خلاله رؤيته للقدس؛ فمثلًا يأخذ موقف أطفال الحجارة في نص (الشموخ والانكسار) مسوغًا لمداخلة تجربته في هذا الحدث، ويستلهم السياق التاريخي بصيغة الفعل الماضي وهي الصيغة المهيمنة على معظم نصوصه، فهو لا يصف واقعًا بقدر ما يقدم درسًا عقديًا، ومبدأ شرعيًا، ورؤية أخلاقية، ولا يتوسل الوظيفة الجمالية بقدر ما يتوسل وظيفة دينية واجتماعية، ومع هذا يتميز بصياغة متألقة.

وفي نص حسن الزهراني في(رسالة القدس) يقدم رؤيته للقدس بنبرة الحسرة، وصوت الضعف، وتتجسد هذه الرؤية من خلال اعتماده على أسلوب النداء وأسلوب التشخيص وحرف النداء يتبطن نبرة الشكوى، وليس نبرة المتحدي والاستعداد، بل الاستسلام، توحي به جمل اللفظ، ودلالة المفردة، ويتلاشى وهج الذات والانفعال الذي تتسم به نصوص العشماوي.

إذًا نحن أمام نموذجين متقاربين في الرؤية والقاعدة

والمنطلق، مختلفين في تفسير تلك الرؤية في نص ثائر منفعل أو نص هادئ أو نص هادئ يتوسل الضبط، والاستسلام ويصدمنا الشاعر بهذه النبرة من أول جملة استهل بها النص:

**يا قدس عيني براها الهمّ والسهرُ**

ثم يؤكد تلك الدلالة بقوله:

**... متى سيرحل هذا الخزي والكدرُ**

وحرف الاستفهام تطغى عليه دلالات الاستبطاء ويكرر حرف النداء في سياق التشخيص عدة مرات، ويضيق دائرة التأثر والتأثير باستخدام ضمير المتكلم الذي يقدم فيها نفسه كطرف تقع عليه مسؤولية الحدث أكثر من غيره بل يجرد الآخرين من تلك العاطفة التي يجدها في ذاته هو:

**يا قدس عيني......**

**وكاد قلبي**

ويؤكد ذاتيته المتأثرة بقوله:

**وأمتي في سبات لا يؤرقها**

واستخدام (نا) الضمير مرتين مرة في سياق (أنا) الذاتية ولكن بصيغة التفخيم، ومرة (بنا) التي تعني (نحن)، وهذه مغايرة أرادها عندما أراد الحضور والغياب؛ فعندما أراد أن يبرز عاطفته تجاه القدس أكد رؤيته الوحدوية؛ فهو حاضر، فعبر بدلالة (أنا) الذاتية.

وعبر بدلالة (أنا) الجمعية عندما أراد أن يبين أن الواقع الضعيف سببه الانحراف عن الإسلام:

**وحين حدنا عن الإسلام عاد لنا**
**جهل وخوف وعاد الهمّ والضجرُ**
**هذا عقاب التخلي عن عقيدتنا**
**الحق يسلب والآمال تنتحرُ**

ويمرر نبرته التخاطبية الهادئة بتهويل الحدث بصيغ يبرز فيها دلالات كمية، وليست كيفية، وإبراز الكم إبراز لدلالات التضخيم والتهويل، وإبراز التضخيم تكريس لروح الضعف واليأس والاستسلام، خصوصًا حينما يدعم تلك الدلالات بصيغة التكرار التي تمنحها كلمة كلما:

**.... كم من القتلى، وكم أسروا**
**كم عبرة من حولنا ظهرت**
**وكلما خرجوا من عثرة عثروا**

ورؤية الشاعر هنا تقدم تعريفًا واعترافًا، تعريفًا باستخدام (أل) التي تنظم إلى جانب التعريف والاستغراق في قوله:

**الذنب ذنب بني الإسلام قاطبة......**

باعتراف منه أن مدلول الكلمة بين كل أسباب الضعف والانهزام.

والتعريف هنا يفصح عن دلالة جمالية أسلوبية اتخذها الشاعر ترمي إلى إرادة الحقيقة.

ويمضي النسق التعريفي من خلال النص ببنية الإشارة:

**يا قدس هذا ابتلاء لا مردّ له.....**

**هذا عقاب التخلي عن عقيدتنا**

مستثمرًا الخواص الدلالية لاسم الإشارة كإثبات الحضور العيني، وكأن ليس هناك إحساس ومشاهدة لما يجري فيلجأ الشاعر إلى إحضاره، وإبرازه في ذهن المتلقي وإشعاره بتعاظمه.

واعتراف الشاعر يتجسد في صيغة الفعل الماضي الذي كان طاغيًا على النص، ومتى ما ورد بصيغة المضارع فهو يحمل دلالة الحدث الماضي، الحدث الذي وقع وانتهى. والفعل يعطي النص حركية وتفاعلًا لكنه هنا كان متقطع السياق فالشاعر قدم الزمن والحدث في سياق الاعتراف والضعف والاستسلام، ويعطي لهذا الضعف حلًا دون تصريح به حينما يغفل هذا البوح الشعري بقوله:

**هذا عقاب التخلي عن عقيدتنا.....**

ورؤيته في هذا النموذج لا تصرح بالخلاص والفكاك من هذا المأزق، وهذا الضعف بل يعطي المتلقي النتيجة لهذا السبب الواقع، ولهذا الواقع، وعلى المتلقي أن يبحث في خلفيات ذلك.

إذًا رؤية الشاعر في هذا النص تتجسد بين تعريف واعتراف وتخلو من الأساليب التي تعزز هذه الرؤية، وتفارق محايثتها ولذا ظل أسلوب النص مثلًا غائبًا كما هو

الزمن المضارع والمستقبل صيغة ودلالة، وكما هو أيضًا زمن الأمر.

هذا النموذج الذي يجسد لنا هذه الرؤية لحسن الزهراني يختلف في رؤيته عن عبد الرحمن سابي في نصه (ناصر القدس) حيث يلقي بظلال ما يراه عبد الرحمن سابي على شخصية مجهولة تتوسلها ذهنية الشاعر ويلقي عليها ضعفه واستسلامه ويجعلها مخلصه لهذا الواقع، ولذا لا ينادي القدس بصيغة التشخيص، بل يخاطب تلك الذات المخلصة مباشرة مرة بدلالة وصيغة تمتدحه، كقوله:

**يا ناصر القدس**

**يا طيب الذكر**

**يا طيب الفال**

**يا بن الكرام**

ومرة بالاسم الموصول (من)

**يا من زارت......**

وهو اسم يقدس مثالية المخاطب، وقد يقدم ما ضد ذلك. ولأن الحدث ضخم، ويخاطب به الشاعر مئات الناس تجد وعيه كان واسعًا، ورؤيته واضحة فتوسل في الإيقاع الخليلي، ومرجعية اللغة، وحرص على تلازم المفردة بما يجاورها، وتلازم المفردة بسياقها الدلالي والتخييلي لإثبات ذلك، مع أنه من أكثر الشعراء تمردًا على ذلك الإيقاع وتلك المرجعيات، ولكنه يريد أن يثبت عنا

موقفًا ورؤية ولا يجد له مبررًا ومستوعبًا إلا هذا النموذج.
وإذًا كان حسن الزهراني والعشماوي يضطلعان بحل إسلامي فعبد الرحمن سابي يواري هذا التوجه، وهذه الرؤية ويعلق ذلك الحل بتلك الشخصية المثالية مستخدمًا اسم الحصر بطريقة التقديم والتأخير:

**في وجهك النصر.........**

وهو أسلوب له قيمته الدلالية، ويتلازم مع العنوان كبنية أولى تسهم في استجلاء ما يرمي إليه هذا النص وكأن النص كله جملة ندائية متصلة ومشتبكة بعضها ببعض فالنص متصل بعنوانه ويشكل عتبة ممتدة تتخطى صلبه حتى نهايته، غير أن الشاعر يصدمنا ببنية الاستدراك (لكن) دون الحاجة إليها، فكأن هناك تسارعًا ذهنيًا يقصر الجملة الشعرية عن ملاحقتها، وينبئ بفاعلية جدل داخلي تتوافر فيه تجربة الشاعر. وتأخذ رؤية الشاعر في طياتها بنية التعريف (أل) ليس للاستغراق وإنما لإرادة الحقيقة أيضًا كما هو شأن حسن الزهراني:

**فالظلم مهما تمادى في بشاعته.....**

**الشيخ بعد حديث نادانا أملا.......**

**الطفل في سعيه تكبير معتصم**

**القدس أم لنا هيهات نكفرها......**

**القدس يا سيدي تبكي لغربته**

ومع اهتمام الشاعر بالإيقاع التحليلي كمرجعية إلا أنه تمرد على قوانين النحو في مثل:

**ما ظل منتصبا......**

**نحن الألى في الدنا مجدًا وسرعتنا**

وإدخال (ما) على ظل، ونصب (مجدًا) إرباك نحوي وكسر سياقي يحيل على غموض دلالي.

وتأسيس لدلالة على الدرس النحوي هو القاعدة الأشد رسوخًا في كل ماله صلة بلغة الإبداع فالنحو هو من يحدد الدلالة وهو الذي يوجهها، ويحدد مساراتها وأبعادها ويفتح أزرارها وأكمامها.

النحو هو هذه القنوات التي تتنفس من خلالها الدلالة، فإن تكن القنوات مريضة اختفت الدلالة أو ولدت مخدجة أو طرحًا لا حياة فيه.

وحين تحضر مصيبة القدس يستلهم عز الماضي كدلالة نسقية على الضعف وإحالة التعاظم إلى ذات الآخر وهي رؤية بارزة عند الشعراء الثلاثة.

أما علي الدميني فيعلن الخلاص النفسي، والوقوف عند النتيجة التي آلت إليها الأمور، ويضحك من الوقوف على بوابة الذكرى الضبابية، فهو يراها ضبابية غير واضحة المعالم وكأنها منقطعة السياق، وأشبه ما تكون بالأحلام،

أو كالأفلام الكرتونية التي يتسلى بها الأحفاد وهم لا يعرفون ما ترمي إليه، لأن ذلك لا يهمهم، المهم أنها تسليهم.

وتتضاخم هذه الرؤيا في شعور الشاعر حينما يعول على أسلوب الاستفهام الذي يخرج عن مقتضاه الأصلي إلى معنى التعجب والاستغراب؛ فالحدث أتى وانتهى، بدأ وانتهى وكانت هذه نتيجته، ولم تكن هذه الرؤية مشفوعة باستشراف المستقبل وإنما كانت مجافية للماضي والمستقبل، مجافية للاثنين معًا، فهناك ماض ضبابي كل ما فيه يشبه الأحلام وهناك مستقبل في علم الغيب لا يهم ما الذي يحدث فيه.

**قيل ما يحزنك اليوم وقد حرر الصيد، من أحلامه الأولى،**

**وهيات التوابيت لبيت القدس، والأمة**
**وانحزت إلى نفسك سلطانًا على الصمت،**
**وبوابًا على الذكرى**
**فما يخرج منها غير ما يضحك أقرانك في الليل**
**وما يجعل من سيرتها نصًا ضبابيًا**
**ومن أطرافها «فيلمًا» من الكرتون**
**يلهو حوله الأحفاد؟**
**قلت: لم أرو لهم فتنة الصيد**
**وعما يدهش الصياد!**

# الفصل الثالث

الهوامش النصية

البنية النحوية

البنية الإيقاعية

البنية البيانية

يثبت الدرس النقدي الحديث في طرحه الأسلوبي أن البنى النصية المتكررة في ثنايا النص بصيغة زمنية أو بظاهرة أسلوبية تعطينا دلالة كلية لمجمل النصوص، والقصائد الشعرية لهؤلاء الشعراء، على اعتبار أنهم يشكلون نمطًا شعريًا واحدًا أنتجته ثقافة اجتماعية واحدة، ونسق ثقافي متجذر تتجاذبه سلطتان السلطة الدينية وسلطة العادات والتقاليد.

ولا ينبغي أن نعزل النص عن إسقاطات الخارج وملابساته المحيطة، والتنقيب فيه وحده، وتصيد الأثر في الكتابة (النص) ومن خلالها ومعها كما يرى جاك ديريدا[1].

بل إن (كارل فوسلر سبيتزر) قد بثها على ضرورة التعرف إلى خصائص أي عصر من خلال دراسة اللغة وتحليلها، للوقوف بوساطة هذا التحليل على التيارات السياسية والاجتماعية والدينية التي ولد النص في كنفها[2].

وكل عاطفة أو إفراز يصدر حالتنا النفسية الطبيعية يناسب في المجال التعبيري إفرازًا للاستعمال اللغوي

(1) الخطيئة والتكفير، ص54.

(2) بتصرف من الأسلوب والأسلوبية، أحمد درويش، ص67.

الطبيعي، وبالتالي كل انحراف عند الشاعر يعد اختيارًا لأساليب تعبيرية تكشف عن نضج داخلي في نفسيته، وهو ما يعري الجذور النفسية للكلمات.

يرى رولان بارت أن كل إنسان مخبأ في داخل لغته ويحكم عليه من خارجها مع أول إشارة ينطقها مما يصفه في مكانه الكلي ويشير إلى تاريخه الشخصي، وإنسان يوضع في مرض الحياة ويكشف عنه من خلال لغته؛ ولذلك فإن اختلاف اللغات يصبح ضرورة.

إذًا لا نستطيع تجاهل المفارقات التي أحدثتها البيئة في علي بن الجهم حين قال:

**أنت كالكلب في حفاظك للود**
**وكالتيس في قراع الخطوب**

وحين قال:

**عيون المها بين الرصافة والجسر**
**سلبن الهوى من حيث أدري ولا أدري**

## الهوامش النصية

الوعي بقيمة العتبات قديم قدم حركات التأليف الأدبي والعلمي كما يقول يوسف الإدريسي[1]، ولذا تجد عليًا بن خلف الكاتب يقول: «فإن منزلة هذه المقدمات من

(1) عتبات النص، ص19.

كل كلام مؤلف، منزلة الرأس من الجسد، والأساس من البناء، وكما أن الرأس يضم أعضاء الجسد ويرأسها، كذلك المقدمة التي يقدمها المنشئ في صدر كلامه تضم ما تتبعه ويقع في ضمنه، وكما الباني لا بد له من وضع أساس لما يبنيه؛ يعتمد عليه ويستند إليه؛ كذلك مؤلف الكلام لا يغني عن تقديم مقدمة يتطرق منها إلى ما يروم التأليف فيه»[1].

وقال يحيى بن شرف النووي:

ومن المصنفين من يترك موضع الخطبة بياضًا، فإذًا فرغ ذكرها لتكون عبارته في الخطبة موافقة[2] لما ذكره.

وقد اهتم الكتاب القدامى الذين عالجوا موضوع الكتابة والكتاب كالصولي، وابن قتيبة، وابن الأثير بالعنوان وفضاء الكتابة، وأدوات التحبير، والترقيش، وكيفية التصدير، والتقويم والتختيم.

وقد اختلف رؤية النقاد المحدثين في مفهوم هذه العتبات؛ فتحت مصطلح الإستراتيجية في النص يتحدث الحمداني[3] عن مفهوم العتبات ويعد المقدمة والنهاية عتبتين بامتياز وينتقد «جينيت»[4] حينما جعل (التذييل والخاتمة) من المقدمات، ويتحرز من مصطلح (النص

---

(1) **مواد البيان**، ت د. حسين عبد اللطيف، منشورات جامعة الفاتح، ليبيا، ط 10/ 1982م.

(2) **المجموع شرح المهذب**، ليحيى بن شرف النووي.

(3) **مجلة علامات في النقد**، المجلد 12 العدد 46، ص8.

(4) نفسه، ص41.

الموازي) الذي وضعه جيرار جينت والذي يتضمن إشارة تبعد إلى حد ما فكرة التفاعل بين العتبات والنصوص المرتبطة بها، فالموازاة تحمل معنى الانفصال أي إنها تقصي فكرة الاتصال، ولذلك فاستعمالنا للمصطلح لا ينبغي أن يؤخذ بحرفيته، فالعلاقة القائمة بين العتبات والنصوص التي تنتمي إليها هي على الأصح علاقات تفاعلية، دون أن ينفي ذلك وجود استقلالية نسبية لكل جانب»[1].

وقد جعل (جرار جينيت) من العتبات كل «ما يتضمن التعليقات والكتابات المنشورة حول النص.... ولعل مفهوم العتبة عنده ظل مرتبطًا في الغالب بكل ما يمهد إلى الدخول إلى النص، أو يوازي النص»[2].

ويعد (ليو هوك) أن العنوان أهم عتبات النص (إنه مجموع الدلائل اللسانية من كلمات وجمل، وحتى من نصوص قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعنيه وتشير إلى محتواه الكلي ولتجذب جمهوره المستهدف).

وحددها (هامون) بالعنوان، والحاشية، والمقدمة، والمطلع، والذروة، والخلاصة، والخاتمة[3].

ويركز (محمد عويس) على العنوان وما يرمز إليه من دلالة سياسية، أو اجتماعية أو تأثره بالأحداث المعاصرة

(1) **عتبات النص للإدريسي**، ص23.

(2) نفسه، ص 32.

(3) نفسه، ص32...

للأعمال الأدبية يقول: «فنحن نلحظ سيطرة هذه الأحداث على عنوانات كثير من هذه الأعمال»[1].

وشبهها معجب العدواني بعتبة المنزل التي تربط الخارج بالداخل، وعدها مفتاحًا مهمًا في دراسة النصوص المغلقة، حيث تجترح تلك العتبات نصًا صدمًا للمتلقي، له وميض التعريف بما تنطوي عليه مجاهل النص[2].

كما شبهها حافظ (المغربي) بالمصباح المعلق في الغرفة، موازيًا ـ على نحو من الأنحاء ـ لكل جنباتها، بحيث لا تكون له قيمة في ذاته إلا إذًا ملأ إشعاع ضوئه كل جنباتها[3] مبددًا فيها جوانب معتمة.

وتأتي عند سعيد يقطين بمسمى المناصصات؛ وهي التي تأتي على شكل هوامش نصية للنص الأصل، بهدف التوضيح أو التعليق إثارة الالتباس الوارد، وتبدو لنا هذه المناصصات خارجية، ويمكن أن تكون داخلية غالبًا[4]

مع أن محمد بنيس يجعل للعتبات تحت مسمى (النص الموازي) علاقة جدلية مع النص بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، وينظر إليها بنظرة وسطية من حيث علاقتها بالنص، يقول: العناصر الموجودة على حدود النص داخله وخارجه في آن تتصل به اتصالًا يجعلها تتداخل معه إلى

(1) العنوان في الأدب العربي، ص417.
(2) تشكيل المكان وظلال العتبات ص7.
(3) عتبات النص والمسكوت عنه قراءة في نص شعري، ص6.
(4) القراءة والتجربة ص208.

حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته. وقد بينت الدراسات الحديثة أهمية هذه العتبات في بناء النص، فهي تشغل وظائف نصية وتركيبية، تفسر أبعادًا مركزية من إستراتيجية الكتابة والتخييل[1].

وتنفصل عنه انفصالًا يسمح للتداخل النصي، كبنية وبناء، أن يشتغل وينتج دلاليته[2].

والعنوان يفرض مع النص علاقة متبادلة؛ فهو يحيل إلى النص والنص يحيل إليه، ولم يعد مهمشًا، بل ظل مظهرًا من مظاهر التحليل النقدي، ومن ضمن الدوال السيميولوجية الفاعلة في النص.

وتتجلى علاقة العنوان بنصه في نماذج الشعراء، فعتبات علي الدميني في عناوين المجموعات الشعرية، أو في عناوين النصوص تفتقر إلى متمم جملي؛ فهي إما مبتدأ، وهذا ملحظ يتضمن التأويل في النص، ويوحي بنقص لا بتمام، فالتأويل لا يأتي إلا حين تكون الرؤية غير واضحة، والتقرير لا يكون إلا حين يكون النص وهذه علة الانتفاء، وعلة النقص التي يمارسها الشاعر شعورًا وشعرًا، فالثابت عنده طرف واحد لا غير، هذا الطرف يمارس وصاية وحجبًا وإقصاء بالنسبة إليه.

والعنوان لا يأتي إلا بكد ذهني، يتواشح تواشحًا كليًا

(1) من النص إلى العنوان ص410.

(2) الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها ص56.

مع نصه، فالعنوان غامض والنص كذلك، ويعمد عبد الرحمن سابي إلى التوجه ذاته فيأتي العنوان مخاتلًا للقارئ، لا يعبأ بالتلازم الجواري لمفرداته ولا يتخلص من فلسفة التقدير، بل رهن تقدير القارئ وتحت تأويله، وهو أيضًا ما يتوافق مع طبيعة النص، ويتعالق بصورة واضحة مع علي الدميني في استعارة المفرد، بل قد يكون ظلًا له يأخذ التناص حيزًا في إنتاجه (بياض الأزمنة) يقابله في ظاهر الدلالة (السروي والرياح البيض)

أما عبد الرحمن العشماوي، وحسن الزهراني فلا يظهر التأثر بينهما في شكليات النص بل في مضامينها، وتأخذ العناوين عندهما حيزًا لغويًا جزلًا، قد يحتاج إلى التقدير، ولكنه لا يوهم القارئ ولا يخادعه، ويبقى التوافق بين العنوان والنص ممتدًا دون انقطاع، بل قد يكون ملخصًا لأفكار النص ومراميه.

## البنية النحوية

ينضج الفعل الأدبي ويكتمل نموه تحت سلطة الدلالة؛ فالحرف في بنية الكلمة يمتلك دلالة، والكلمة في بنية الجملة تمتلك دلالة والجملة في بنية النص وسياقه العام تمتلك دلالة، وهكذا النص يفهم ضمن هذه الدلالات التي تفيض بها لغة النص، وهذه الدلالات يوجهها النحو ويحدد مساراتها وأبعادها فهو سلطة عليا فوق سلطة الدلالة لأنه مولد للدلالة ومميز لها فلا بد أن يحترم فالنحو هو اللغة واللغة هي النحو.

وقد عرف البحث في الدلائل الوظيفية للتركيب اللغوي كبنية شعرية مكونة للنص عند علماء اللسانيات أمثال: مايكل هاليداي ومارتنيه وسمي هذا التوجه باسم (النحو النظامي). وفي هذا الاتجاه يسوق الدكتور يوسف جابر البنيوية في النقد العربي المعاصر رأيًا حول الوحدة الدالة يناقض من يعتقد أنها تندرج تحت تسميتها بـ(الكلمة) مفصلًا قوله بأن هذا الاستنتاج غير جائز فكلمة (عندي) مثلًا تتألف من وحدتين دالتين هما (عند) و(ي) فالأولى تسمى عند اللسانيين بوحدة المعنى والثانية وحدة النحو ومن هذا الفهم يصنف مارتنيه الوحدات الدالة تصنيفًا ثلاثيًا:

- الوحدات الدالة ذات الاستقلال الذاتي المحتفظة بحضورها الدلالي في كل التغيّرات النصية كلفظة (ماشيًا) في التركيب التالي:

  جاء زيد ماشيًا، ماشيًا جاء زيد، جاء ماشيًا زيد.

- الوحدات الدالة الوظيفية الرابطة بين البنى الصغرى والكبرى بحروف الجر.

- الوحدات الدالة التابعة وهي التي لها أكثر من وظيفة داخل التركيب.

وهذا المنطلق الفهمي يؤسس لمفارقات جزئية في النظرة التحليلية للفعل الأدبي ويساهم بهذا التفتيت إلى تناقضات كثيرة تخالف المفهوم اللغوي الشمولي للوحدة (الكلمة ذات السوابق واللواحق) ويحول النص إلى ظاهرة صوتية تكرس جهدها في دراسة البنية على (الصوتيم) وهو

توجه نقدي تحمس له (ليفي شتراوس) وأخذ بمبدأ (أنشتاين) في النسبة وجعل قيمة الشيء في تفسيرنا لوظيفته وليس في جوهره، ويتبناه (بروب) في دراسته للحكايات الفولوكلورية[1].

بينما لا يعد (جان بياجيه) الشمولية إحدى أساسيات ثلاث تتضمنها (الوحدة) ويعني بها التماسك الداخلي للوحدة بحيث تصبح كاملة في ذاتها وليست تشكيلًا لعناصر متفرقة.

وقد يفقدنا هذا التركيز اللساني في نظرتنا إلى الوظيفة النحوية الجانب الفني الإبداعي، وللإفراط فيه يقوي النظرة الثقافية والنقدية، ويجافي بشكل أو آخر التحليل الأدبي.

ويبرز في هذا السياق مصطلح العلامة وهو نسغ الرطانة النقدية الغربية، اختلفت ذهنيات النقاد العرب بين من يجعله تعريبًا لمصطلح «السيمولوجية أو الدلائلية[2] وبين من يسميه (علم العلامات)».

وقد استخدمه الجرجاني تحت مفهوم الإشارة يقول معرفًا اللغة: «تجري مجرى العلامات والسمات»، وجعلها شرطًا بلاغيًا وذلك في قوله: «من شرط البلاغة أن يكون المعنى الأول الذي تجعله دليلًا على المعنى الثاني ووسيطًا

---

(1) **الخطيئة والتكفير**، ص33.

(2) **الأسلوبية والأسلوب**، عبد السلام المسدي ص 187.

بينك وبين أحسن سفارة، ويشير إليه أبين إشارة، حتى يخيل إليك أنك فهمته من لحاق اللفظ»[1].

ويستخدم نصرة عبد الرحمن مصطلح (سيمياء النقد الحديث) والمصطلح ذاته عند سعد مصلوح[2]، على أن صلاح فضل يخشى أن يفهم القارئ العربي السيميائية شيئًا يتصل بالفراسة والسحر....[3]

ويتردد الغذامي في استخدامه، ويحيل إلى ما سماه عبد السلام المسدي بعلم العلامات لو أنه وجد مشكلة النسبة إليه حيث يستعصي أن يقول تحليلًا علاماتيًا أو علاميًا ويستخدمه على كره (سيمولوجي) منتظرًا مولد مصطلح عربي يحل محلها معطيًا كل ما تتضمنه من دلالات[4].

وتقوم العلامة اللغوية في تراث دي سوسير على عنصرين؛ دال ومدلول تكونهما ثقافة معينة يعول عليها سوسير من خلال فكرة التركيب، أو نظام الثقافة الثقافي والتزامني كشفرة الذكر والحذف والتقديم التأخير والفصل والوصل عند البلاغيين العرب.

ويناهض (تشارليز بيرس) فكرة (سوسير) في رؤيته

(1) دلائل الإعجاز، ص207.
(2) الأسلوب، ص13.
(3) نظرية البنائية، صلاح فضل ص446.
(4) الخطيئة والتكفير، ص 43، 42.

للعلامة؛ إذ يعتني بمسألة المعرفة واكتسابها، وتحليل نوعي ثقافي فسوسير كان معنيًا باللغة كأداة للتفاهم الاجتماعي ولم يكن معنيًا بالمعنى، بل بعلاقة خاصة بمعزل عن هذا المعنى، مكتفيًا بالعلاقات الاختلافية ومهملًا المرجع الخارجي ومختصرًا فكرة المدلول في علاقات، وعلى هذا تكون العلامة عنده منغلقة على نفسها، لا تعترف بأية إحالة إلى وسط خارجي، فهي تحكمية، ومعناها في داخلها، في حين أن تشارليز بيرس كان معنيًا بدقة التحليل الثقافي وبشؤون المطابقة أو المعنى، ومن هنا كان مرجع العلامة مدار اهتمامه، وإذًا كانت عند (سوسير) منغلقة على نفسها فهي عنده لا تفهم بمعزل عن شيء له وجود سابق، ويتصورها في ثلاثة محاور الأداة الناقلة للفكرة، والفكرة والمرجع المادي الذي تنوب عنه العلامة. وهنا تتأكد الصلة مابين العلامة والواقع، ولكن لا يوجد مدلول محدد يعادل الدال. ويستنهض بارت هذا المعنى تفريغ العلاقة من فائدتها العملية، وينظر إليها باعتبارها بلاغة وتحسينًا.

ويتوسع في توسيع المعنى بين الدال والمدلول، واستقلالية العلاقة ليصل إلى (لا نهائية المعنى) وهو المبدأ الذي قام عليه فكر ما بعد الحداثة.

ويترادف مع مصطلح العلامة مصطلحات أخرى، كالرمز والإشارة والأيقونة والمؤشر ويعد (تشارليز بيرس) الرمز والأيقونة والمؤشر وجوهًا من وجوه العلامة التسعة ويفرق بينها؛ فالرمز عمل تقليدي يخضع لضوابط الثقافة أو القاعدة والأيقونة علاقة تصويرية تنوب عن جادة أو موضوع

حقيقي كعلامات المرور العالمية وكالصور الدينية المعبرة تعبيرًا نابعًا من فكرة معينة.

أما المؤشر فهو دليل ارتباطي بين أمرين متلازمين يتصوران من خلال تجربة معينة أو فهم عملي لأمر ما كارتباط البرق بالرعد يعطينا مؤشرًا بأن هناك عاصفة أو مطرًا.

والإيغال النقدي في فكرة العلامة خصوصًا فيما يجسد رأي سوسير يدخل النص في نسق مظلم ويجعله مغلقًا تمامًا تختفي فيه الروابط الدقيقة والأفكار الثائرة، ويشجع صراع التجاذبات النقدية المختلفة ويقزم الفهم النصي الصريح ويحاول إرساء تحقير شخصية المبدع فالمبدع ليس إلا نصًا أو علامة كلامية يقرأ حسبما يريد الناقد بلا قوانين تقيده.

ويأتي فكر ما بعد الحداثة معتبرًا العلامة مشروعًا لا ينتهي ومحاولة تتجدد ولا تتكرر فهي لا تثبت شيئًا ولا تغلقه وإنما تقاوم الثبات تمحو ما قبلها، إذ هي تدمر نفسها بنفسها وسلطتها في ذاتها، وهي سلطة التفكيك والتشظي المحاربة للمعنى الواحد الذي يبتهج بالسخرية من النزعة الإصلاحية التي تدعو للحفاظ على علامات المعنى.

## دلالة المفردة

تبقى الكلمة بنية صغرى تحتويها بنية كبرى، ولن يستغني الدرس النقدي عنها، ويصر السيوطي على

استقلاليتها، بينما يعدها ابن مالك اللفظ المفيد فالكلمة عنده ليست بنية مستقلة، بل لابد أن تدل على معنى ولابد أن تفيد[1]. ويراها بلومفيد أنها أصغر صيغة حرة (2)[2]، ومع أن الدرس النقدي الجديد يعتني بالنص على أنه بنية نصوصية مركبة فإن معظم النقاد يراهنون في تفسيراتهم النقدية للنص على جميع مستوياته كلمة كانت أو جملة أو تركيبًا أو حتى حرفًا؛ على أن معطيات النص الدلالية تنبثق من هذه المكونات مجتمعة.

وقد كان الدرس البلاغي كذلك مركزًا على المفردة من حيث المطابقة لمقتضى الحال، ووضوح الدلالة، وتعدد طرقها ووجوه تحسينها.

وعلى الرغم من أن الجرجاني يسمو بنفسه عن تأطير مباحث البلاغة في هذه الحدود؛ فقد ركز في طروحاته كافة على أن الفصاحة ليست في الكلمة ولكنها في النظم.

ويؤكد بعض الدارسين على أن النص الشعري هو شعر لا أكثر ولا أقل، وأن شعريته هي التي جعلته شعرًا وتنحصر هذه الشعرية وتتجلى في الوقت نفسه، في استخدام اللغة استخدامًا كيفيًا خاصًا يختلف عن استخدام الآخرين من غير الأدباء لها.

وقد يحمل النص الشعري مواد سياسية واجتماعية

---

(1) همع الهوامع، ص1/ 3.

(2) الكلمة، حلمي خليل، ص16.

ونفسية، وخلقية وأسطورية... ولكن هذه المواد والعناصر لا تمنح النص شعريته أي إن النص الشعري ليس ملحقًا بعلم التاريخ أو علم الاجتماع أو علم النفس بل منتم إليه.... ولكنه منتم إلى نظام آخر هو نظام الظن، وكل حديث عن الشعر لا يتناول بنية القول الشعري وقيوده وضوابطه، بل يقع على هامش الشعر والنقد الأدبي معًا[1]

وانتماؤه إلى الفن لا يلغي استبطانه دلالات نسقية ظاهرة ومضمرة في الكلمة المفردة، وفي التركيب، وفي السياق ولكنها تكتشف بأدوات فنية وعلمية دقيقة، وتظل المفردة العربية في قالبها التركيبي ومن خلال وظيفتها... وتوحي بمرادها، وترمز إلى حيثياتها.

وعندما تستظهر حيثيات مفردة المرأة عند من سبق نجد أنها تصور كائنًا جميلًا ترتبط بالشمس، وقد ترتبط بالقمر وهي صفات الجمال المثالي للمرأة، وقد ترتبط بالحلم الذي لا يمكن تحقيقه وقد ترتبط بالناقة كمثال واقعي، فنجد شاعرًا كالمرقش يقول:

**أينما كنت أو حللت بأرض**

**أو بلاد أحببت تلك البلاد**

وشاعرًا كقيس بن الخطيم يقول:

**تبدت لنا كالشمس تحت غمامة**

**بدا حاجب منها وضنت بحاجب**

(1) شعرنا القديم والحديث، وهب رومية، ص25.

وشاعرًا كالأعشى:

**لـو أسـنـدت مـيـتًـا إلـى نـحـرهـا**
**عـاش ولـم يـنـقـل إلـى قـابـر**

فكل أعطى المفردة مدلولها السياقي والاجتماعي والأخلاقي ففسرت بهذا لا غير. أما مصطفى الشوري فقد فسر المرأة تفسيرًا فلسفيًا معقدًا[1]. فالمرأة التي بكاها الشعراء هي رمز للشمس وهي ربة الجاهليين.

وهذه النظرة عدها بعض الدارسين[2] تطرفًا ومغالاة؛ إذ جعل الشعر الجاهلي شعرًا دينيًا صرفًا لا علاقة للبيئة بما تموج به حياة الشاعر.

وقد اكتسب لفظ الشعرية دلالات ثرية عبر تاريخ الشعر تستدعي علاقة الشاعر مع ذاته ومع مجتمعه، ومع أحبابه، ومع من يعشق امرأة أو ناقة، أو مع أي من جماليات الحياة.

ولفظ الموت استدعى دلالة الضياع، والفناء، والتشتت، وقد عبر ذلك متمم بن نويرة:

**يـا لـهـف مـن عـرفـاء ذات فـلـيـلـة**
**جـاءت إلـي عـلـى ثـلاث تـخـمـع**
**ظـلـت تـراصـدنـي وتـنـظـر حـولـهـا**
**ويـريـبـهـا زمـن وأنـي مـطـمـع**

---

(1) الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، ص105.

(2) شعرنا القديم، ص25.

**وتـظـل تـنـشـطـنـي وتـلـحـم أجـريـا**
**وسـط الـعـريـن ولـيـس حـي يـدفـع**
**لـو كـان سـيـفـي بـالـيـمـيـن ضـربـتـهـا**
**عـنـي ولـم أوكـل وجـنـبـي الأضـيـع**
**ذاك الـضـيـاع، فـإن حـززت بـمـديـة**
**كـفـي فـقـولـي: مـحـسـن مـا يـصـنـع**[1]

والقوس لم تعد عودًا محنيًا بل استدعت دلالات رمزية تكونت عبر الزمن، وارتبطت بمشكلات إنسانية. يقول إحسان عباس:

وللقوس في الأدب العربي ـ منذ أقدم عصوره ـ وجود يتجاوز الواقع إلى الرمز، فمنذ أن جعل حاجب بن زرارة قوسه رهينة لقاء أمر خطير، لم يكن ينظر إلى قيمة تلك القوس في حقيقة الواقع العلمي، ومنذ أن أصبحت ندامة الكسعي الذي حطم قوسه؛ أعني مصدر رزقه ومعقد أمله مضرب المثل لكل من ضحى متسرعًا جائزًا بشيء غال عزيز حتى ارتبط تسرعه وجوره بالندم والتلوم النفسي، منذ ذلك الحين، لم تعد القوس تقتصر على أن تكون عودًا من تبغ، وإنما أصبحت تحمل قيمًا جديدة أو دلالات على قيم جديدة ذات مشكلات إنسانية كبرى[2].

---

(1) **المفضليات**، ص209.

(2) **دراسات عربية وإسلامية**، ص3. مطبعة المدني المؤسسة السعودية بمصر 1403هـ.

هذه الكلمات تفصح مدلولاتها عن البحث عن الذات فهي تمضي حسب المعادلة التالية:

شاعر يبحث عن ذاته، ثم ما يلبث حتى يظلم الليل عليه فيجعله مقيدًا مسجونًا يلفه الإحباط واليأس فيموت شوقه في ذاته، لا يستطيع إكمال رحلة البحث عن ذاته وإبداء هذا الشوق، فتكون النتيجة الموت، وهو نسق متجذر رمز إليه بليلى في ثنايا جمله الشعرية، وتكررت مرارًا فالسبب والنتيجة في المثالين واحد، مثاله هو، ومثال قيس بن الملوح (مجنون ليلى)، وعنوان ديوانه (أوجاع) إفصاح مسبق، إفصاح شمولي عن رؤيته وتجربته.

ولم يقف الحد عند الوجع النفسي بل تخطاه إلى الموت، ولم يطلع فلق الفجر.

مفردة «الليل» هي الصوت المهيمن على تجربة عبد الرحمن سابي، ويعطي دلالة رؤيوية تؤكدها الكلمات المترادفة مع حيثيات هذه المفردة، وهذه المفردة مبثوثة طولًا وعرضًا في جمله الشعرية ضمن مجموعاته الثلاث:

(الأوجاع ـ الكدر ـ الموت ـ البحر ـ الظلام ـ اليأس).

وكلها كلمات مترادفة في دلالتها الكلية مع مفردة «الليل».

ومفردة الليل مفردة رمزية استلهمها الشاعر الجاهلي كرمز للمعاناة والغربة والفراق.

وإذًا كان عبد الرحمن سابي يتوسل بالفجر في تبديد ظلام الليل كما فعل امرؤ القيس في قوله:

**فقلت له لما تمطى بصلبه**
**وأردف إعجازًا وناء بكلكلِ**
**ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي**
**بصبح وما الإصباح منك بأمثلِ**
**وليل كموج البحر أرخى سدوله**
**علي بأنواع الهموم ليبتلي**

فإن الشاعر العربي يلجأ إلى النار لاستهواء عابري السبيل ليأنس بهم ويتمرد على غربة الليل وظلاميته وعتمته ولذا نجد شاعرًا كالأحوص، يقول:

**ومستنبح يخشى القواء ودونه**
**من الليل بابا ظلمة وستورها**
**رفعت له ناري فلما اهتدى بها**
**زجرت كلابي أن يهر عقورها**

ولأن الليل يمثل الجانب المظلم والمجهول فقد كانت النار متلازمة معه في سياق الجملة فهي تمثل الجانب الواضح والمعروف، والكاشف عن كل خطر يتربص به الليل.

يقول الفرزدق:

**لولا فوارس تقلب ابنة وائل**
**سد العدو عليك كل مكانِ**

**ضربوا الصنائع والملوك وأوقدوا**
**نارين أشرفنا على النيرانِ**

وقد تصل مع الشاعر ومن خلال المفردات إلى ثنائية دلالية متلازمة مع لفظة الليل.

الليل - غربة

الليل - وحشة

الليل - عشق

الليل - هم

الليل - خطر ورعب

الليل - الجانب المجهول

الليل - موت

الليل استسلام

الليل - دموع

والشاعر يعلن في ثنايا مجموعته سرعة استسلامه وأحيانًا موته وهو يتعالق مع مدلولة النابغة:

**فإنك كالليل الذي هو مدركي**
**وإن خلت أن المنتأى عنك واسع**

وعلى سريان هذه الرؤية في الخطاب الشعري المألوف عند العرب نجد أبا العلاء المعري لا يتباهى مع حيثياته فيجد في الليل أنسًا وجمالًا

**علـلانـي فـإن بـعـض الأمـانـي**
**فـنـيـت والـظـلام لـيـس بـفـانـي**
**رب لـيـل كـأنـه الـصـبـح فـي الـحـسـن**
**وإن كـان أسـود الـطـيـلـسـانِ**
**قـد ركـضـنـا فـيـه إلـى الـلـهـو لـمـا**
**وقـف الـنـجـم وقـفـة الـحـيـرانِ**
**كـم أردنـا ذاك الـزمـان بـمـدح**
**فـشـغـلـنـا بـذمّ ذاك الـزمـانِ**

أما علي الدميني فيواجه القارئ بلازمة ذهنية تبرز في نص ولا تبرز في آخر، وتهيمن على النص، ويتوسل إليها في إيراد دلالته واستنطاق أفكاره، ويمثل النفي لازمة كلية لمجمل جمله الشعرية على مستوى بنية الحرف، وعلى مستوى بنية المفردة كما مر بنا سابقًا، وسيأتي الحديث عن ذلك موسعًا في الفصل الأخير، وهذا أمر لعل له ارتباطًا بنواح نفسية، وفكرية يعيشها الشاعر؛ فكأن سياق النص منطلق من طبيعة الرفض التي تستبطنها ذاكرته وتهيمن على تفكيره، هذا الرفض يمتد على مستويات عدة شكلية ومضمونية، تجاسرت بجملها على ذهنية الشاعر فكانت ماثلة في جمله الشعرية ومفرداته اللفظية، وأصبحت لازمة ذهنية تجسد تلك المسوغات، وتقدم علي الدميني للقارئ بهذه الصورة، وبهذه الكيفية وبهذه الحيثيات، ففي نص (صورة جانبية) يتكرر حرف التشبيه الكاف مع مجرورة سبع مرات:

ظمأي دمي
وحجارةُ الوادي لساني
وأرى على زبد المغيب
هواءَ فاتنة يرنّ على حواف الكاسِ
منكسراً فتذهب كالوداعِ لشأنها
وأنا لشاني.
وحدي بلا أرقٍ يؤانسني،
بدون يدٍ تدلّ فمي على الذكرى
وتسأل عن مكاني.
ماذا أخبئ في دنان الوقت من أطيافها الأولى،
وماذا أستعيرُ لها من الأوصاف
إن عزّ المجازُ
وبلّل النسيانُ مرقدَها،
وهرولتِ المعاني؟
ظمأي دمي
وخيالُ مسراها لساني
لكانما تتنزّل الأحلامُ عاريةً كصورتها،
وغامضةً كنصّ كتابة في الماءِ،
عنواناً يقود إلى فراغ العمرِ
أو «ذهبِ» الأماني،
أسميتُها أنثى فقام «أزيزُها»
من عتمة الأغصانِ،

يلمع مثلَ شكّي في وجود الشيء
أو ذكراهُ،
أذكر يوم قادتني لغرب النهرِ،
كان بريقها عيني
وكان رصاصُها دَيْني،
وحين سكنتُ في النسيانِ
ضاع طريقها مني، وغرّبني زماني.
ظمأي أنا وحصانُ هودجها حصاني
ها إنني أصفو،
فاخرجُها من التابوت،
أنحت نبضَها جرساً من الساعاتِ
نعناعاً و«مَنّا»
وأقول يقتلني هواكِ وأنتِ منّا
ولسوف أدعوها إلى وجعي
لنشربَ،
أو لنلعبَ،
أو لنكتبَ،
ما تَقدّم من رفاتِ زماننا العربيِّ
أو ما قد تأخّر من علامات التداني.
ظمأي فمي
وعلى سواد العين صورتُها،
أليفٌ وجهُها كفمٍ مسَسْتُ،

كلذعةٍ أُولى على طرف اللسانِ.
يا أيها النهرُ الوحيد
أكنتَ تعرفها لَوَ ان جناحَها
قد رفّ فوق الجسرِ،
لو أني أريتُكَ صورةً عنها،
أتذكر خفّةَ الأشياءِ
خربشةَ الصغار على النهارِ
ورسمَ ميسمِها رهيفاً، ناحلاً، كالشعرِ
كالقبلات في شرخ الصِّبا،
أو رعشة الصبوات.

## دلالة الجملة

في مفهوم التركيب يرفض الجرجاني فكرة المفردة[1]، ويضع المجموع في مكانها حيث يقول: «ليس كلامنا فيما يفهم من لفظتين مفردتين نحو قعد وجلس ولكن فيما فهم من مجموع كلام ومجموع كلام آخر»[2].

وهو بهذا يقدم الجملة كبنية تركيبية متلازمة تفرز لنا بتآلف كلماتها في نظامها النحوي معاني جديدة لا تقف عند مفهومها الاصطلاحي المعجمي، وهكذا تتوالد البنية الدلالية كناتج لما سبق.

---

(1) المشاكلة والاختلاف، ص37.

(2) دلائل الإعجاز، ص202.

ولا تعطي المفردة ومدلولها إلا من خلال سياقها، وارتباطها ببنية بما يحقق لها مع غيرها تجاوزًا صحيحًا يمنحها حقها الوظيفي، يقول عبد القاهر الجرجاني: «فالألفاظ لا تقيد حتى تلف ضربًا خاصًا من الأليف ويعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب»[1].

وهيمنة المفردة والدلالة الظرفية التي يتضمنها هذا التلازم هي دلالة مكانية، ومما يكشف حيثيات خطاب الشاعر كبنية كلية سطحية وعميقة متلازمة بين النفي كطرف بارز في قصائد الشاعر والمكان كمستوعب للحدث، وظاهرة بارزة أيضًا، فكأن النفي متعلق بالبنية وما تحتويه هذه البيئة وما تنطوي عليه من مفارقات يرويها الشاعر، وتبرز لازمة لفظية ثالثة تشي بمسرحية هذه الدلالة؛ وهي لفظة البياض التي تكررت سبع مرات أيضًا، والمتعاقبة بشكل ملحوظ مع مفردتين: البحر والصحراء، والليل والبحر، وهذه أربع مفردات تنطوي على دلالتين: الحرية والانعتاق، والكبت والظلمة وما بينهما من دلالات رمزية يوظفها الشاعر بفعالية مستمرة في مجمل جمله الشعرية، وهذان المعنيان اللذان تتجسد دلالتهما من خلال المفردات الأربع يبرزان هذا التضاد الذهني الذي يظل ماثلًا في شعر الدميني وغائرًا في نفسيته، واستلهامه لشخصية طرفة بن العبد استلهام النموذج الرمزي المتماهي مع شخصيته المثالية والواقعية.

---

(1) أسرار البلاغة، ص20.

والليل والبحر كلمتان ترددتا كثيرًا في الجمل الشعرية عند الشعراء جميعهم وكان استخدامهم لهما استخدامًا رمزيًا واكتسبت قوتهما من رمزيتهما في سياقهما الشعري ولا يعني هذا أنهم اتفقوا في مدلولهما الرمزي فلم يكن من مدلولهما للخوف أو الرهبة أو الظلمة مثل رمزي مطلق لا يفارق ولا يتغير لكنه يأخذ خصوصيته عند كل شاعر، رغم أن هذه المفردات مفردات رمزية قديمة استخدمها الشعراء السابقون وربما اتفقوا إلى حد كبير في مغزاها.

والدميني طابعه طابع رمزي في كل مفرداته، يتجاوز السياق الخاص الذي يخلق الرموز ويوحي بمدلوله، والبحر والليل مفردتان رمزيتان قديمتان، وهنا تظهر لي إشكالية في هذا التناقض الذهني الذي يلف الدميني ويبرز حينما نجد انقطاعه عن السياق السابق في زمنه ومكانه؛ فهو شاعر ثوري في أفكاره، وألفاظه وأساليبه، ولا يفتأ يجتر الرمز القديم.

وتمرد الشعراء على قوانين اللغة وقوانين الإيقاع وقوانين النحو، لم يمنحه التوظيف السليم للرمز القديم الذي يجعله مرتبطًا بتجربة الشاعر الحديثة، وحيًا على الدوام فقيمتها كامنة في لحظة التجربة ذاتها، وليست راجعة لا إلى صفة الديمومة التي لهذه الرموز ولا إلى قدمها..... من واجب الشاعر المعاصر إذن حين يستخدم رمزًا جديدًا أن يخلق السياق الخاص الذي يناسب الرمز[1].

(1) **قضايا الشعر المعاصر**، عز الدين إسماعيل، ص200.

وفي رأي عبد القاهر الجرجاني أن بين اللفظة ومعناها تواصلًا لا يجوز أن ينقطع، فاللفظة وجمال وقعها يأتيان من حسن اتساقهما مع المعنى وارتباط الكلم بعضها ببعض[1]. وفي رأي الباقلاني فإن اللفظة وإن كانت غريبة فإنها تحمد إذًا وقعت موقع الحاجة في وصف ما يلائمها...[2].

والرأي الذي يذهب إليه الأصبهاني حين يقول: «إن الشعراء لابد أن يدفعهم استيفاء حقوق الصنعة إلى عسف اللغة بفنون الحيلة لما يحاولونه من الحذف منها أو الزيادة فيها»[3] يقصد به توليد الألفاظ، والإبداع في توظيفها وليس كسر قوانين الجملة النحوية، وانتهاك سنن اللغة كما جاكوبسون[4]، وما يورده سوسير حين يصف اللغة بأنها نظام من الاختلافات[5].

ويعتمد بعض الباحثين على الآراء السابقة في جواز الانتهاك المتعمد لسنن اللغة، ويدعم موافقاته لجاكوبسون، ودي سوسير على ما ينقله عن سيبويه «ليس شيء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجهًا»[6].

---

(1) **دلائل الإعجاز**، ص35.
(2) **إعجاز القرآن للباقلاني ت**، أحمد صقر، 269.
(3) **التنبيه على حدوث التصحيف**، ص21.
(4) **الخطيئة والتكفير ط1 جدة**، النادي الأدبي، ص23.
(5) السابق، ص30.
(6) **الكتاب**، ص1/ 32.

وعلى ما ينقله عن ابن جني من استخدامه مصطلح (الانخراق) وأنه يعد ذلك شجاعة من الشاعر[1] فالوعي - في رأيه - بأن اللغة الشعرية لغة سماتها التي تعد خرقًا أو انزياحًا عن اللغة العادية ليس إبداعًا من مدرسة سوسير، ولكنها نثار نقدي إنساني في وحدته أمثال هذه المدرسة في اتجاه له قواعد.

وهذه مغالطة في توظيف الاستدلال؛ إذ إن علماء اللغة لا يمكن أن يقروا بانتهاك قوانين اللغة، وقوانين الجملة النحوية، وإنما ذكروا ذلك في حال الضرورة التي تجيز للشاعر ما لا تجيزه لغيره، ولقد عد النص الجديد نصًا ذا انتهاك متعمد لقوانين الجملة حتى كان ذلك ظاهرة في مجمل جمله، فالوعي باللغة، والتناقض مع مفرداتها هما ما يخلق الحيل الجميلة التي يراها الأصبهاني دون انتهاك مقعد.

ويقول (روبرت شولز): «وفي اللغة بالطبع لا معنى لأي صوت بالنسبة لمتحدث ينقصه النسق اللغوي الذي يحكم معناه»[2].

ويقول جاكوبسون: «إن الشيء المهم هو أنه لا يمكن مطلقًا لكل كيفية صوتية مفردة لفونيم ما أن تدرس بصورة

---

(1) **الخصائص**، ص2/ 392.

(2) **المرايا المقعرة**، عبدالعزيز حمودة، ص226، نقلًا عن شعر التفعيلة في السعودية عبد الرحمن المحسني، ص172.

منعزلة وأن تقوم بذاتها فما هو مهم هو تقابلها القياد في ضمن نظام ما.......»[1].

ويذكر الغذامي ثلاثة أنواع للجملة:

1 ـ الجملة النحوية، المرتبطة بالدلالة الصريحة، وهذه تحقق في نظره عملية توصيلية.

2 ـ الجملة الأدبية ذات القيم البلاغية والجمالية المعروفة.

3 ـ الجملة الثقافية المتولدة من الفعل النسقي في المضمر الدلالي للوظيفة النسقية في اللغة[2].

ويرد تركيب (الشاعر الخلفي) عند علي الدميني وعند عبد الرحمن سابي حيث يقول الأول في نص الحبيب:

**وصوت طرفة تائهًا في الريح**

**مستمسكًا بالشيح**

**والخاتم البيض**

**في الشارع الخلفي**

**ويقول عبد الرحمن سابي:**

**كنت أخشى أن أرى في السبت**

---

(1) **محاضرات في الصوت والمعنى**، ترجمة: حسن ناظم، علي حاكم ط1 ص15 ـ 16 بيروت، سلسلة المركز الثقافي العربي 1994 م.

(2) بتصرف، **النقد الثقافي** ص15 ـ 16.

**بعض الأتقياء**
**يعبرون الشارع الخلفي**
**بحثًا عن خطيئة**
**أو لسان**

هنا يتوافق عبد الرحمن سابي مع علي الدميني في استخدام هذا التركيب اللفظي توافقًا استعاريًا وليس من فعل توارد الخواطر، أو من قبيل وقع الحافر على الحافر، وإنما كان توافقًا استدعائيًا مقصودًا في دلالته ورمزيته لهذا التركيب وعلى الرغم من أن الجملتين الشعريتين مكتنفتان بألفاظ رمزية إلا أن التركيب الوصفي (الشارع الخلفي) يظل محور الدلالة، وبيت القصيد الذي يستدعي رمزية طرفة وهو مضمر نسقي جاهلي وثني، وابن سابي يستدعي رمزية (السبت) وهو مضمر نسقي لاهوتي، وبين الاستدعاءين في تركيب الشارع الخلفي تشابه كبير ومغزى عميق.

الشارع الخلفي أصبح ملجأ للتوهان الذي تقدمه رمزية الجمل الشعرية في كلا النصين و(تائهًا) عند الدميني تقابلها (يعبرون... بحثًا) عند عبد الرحمن سابي.

ويصادفنا توافق من نوع آخر بين حسن الزهراني، وعبد الرحمن العشماوي وهو توافق في استهلال المقطع الشعري، وفي فكرته، وفي نبراته.

يقول العشماوي:

**قالوا أرح عينيك من طول السهرْ**
**وأرح فؤادك من أنينك والضجرْ**

قالوا: أقم للشعر مملكة بها
من كل غانية منعمّة الأثرْ
وارسم لنا من كل قسم لوحة
تتنافس الألوان فيها والصورْ
وازرع لنا في كل حرف لوحة
فيها الندى يهمي فينتعش الشجرْ
علّق لنا فيها قناديل الهوى
واسكب رحيق العشب في أذن السحرْ
عفوًا بني قومي فلست بشاعر
يملي على الكلمات أمزجة البشرْ

ويقول حسن الزهراني:

قالوا: لقد أهملت شعر الغزلْ
وكنت تشجينا بأحلى الجملْ
هل خفت من تهوى وجافيته
أم أن نبع الحب منك اضمحلْ
فقلت كلا إن نبض الهوى
والحب والأشواق لما يزلْ
لكنّني لما بكت أمتي
بكيت واستولى عليّ الخجلْ

هذان النصان متوافقان في كل شيء، ماعدا الإيقاع وبعض البنى الصوتية، فقد اعتمد على أسلوب سردي حواري بين طرفين، فالفكرة والتبرير واحد، ومغزى الجمل وحيثياتها يعطي دلالة عامة واحدة.

والاستهلال يبدأ بالفعل «قالوا» والإحالة هنا إلى مجهول، مما يعطينا مساحة واسعة للتفكير.

والاختلاف حادث بين الشاعرين؛ في كون العشماوي يجسد فكرته من خلال تركيب معتمد على صيغة الأمر، فكأن هناك إملاءات على الشاعر مطالب برفضها، والرد عليها؛ فالنص هنا نص آخر. بينما حسن الزهراني يعتمد على إشارات الاستغراب لديه تساوقًا مع فكرة النص وهي الغزل، فانقطاعه عنها هو مثار الاستغراب والدهشة، فيعطينا الرد مباشرة دون التدرج في التبرير والإقناع، العشماوي لما أطنب في استخدام صيغة الأمر وهي جملة نحوية بامتياز؛ لأنها مكونة من فعل وفاعل مضمر لم يعطنا الجواب مباشرة بل تدرج فيه.

هذا التوافق هو توافق نصي تبدو بينهما شدة العلاقة، ولكنها ليست علاقة احتذاء أو مجاراة، فكل يكتب بوعي مستقل يغيب فيه استحضار وعي الآخر، بل كل لديه تجربته الشعرية الحرة التي تمثل حالته الإبداعية، ولما كان سؤال المتلقي لهذين الشاعرين سؤالًا واحدًا حول واقع واحد مشترك فرض عليهما هذه العاطفة وهذه الإجابة المتوافقة فكان هذا التداخل النصوصي.

هذه المفردات والتراكيب والجمل الشعرية تمثل لغة خاصة لكل شاعر، واللغة كسب ثقافي اختلف الشعراء في طريقة اكتسابها بين متصل بسياق لغوي ثقافي فكري سابق، وبين متصل بسياق لغوي وثقافي فكري حاضر ومتجدد،

فصاحب اكتساب اللغة اكتساب الفكر وهم في فكرة النص بين من يتخذ السياق الإسلامي مرجعية له تحكمه وتحدد له إطار فكرته، وحيثيات مفرداته، ومن يتمرد على ذلك السياق ويطلق للمفردة عنانها وحريتها في التعبير، ويوسع لها دائرة المجاز ويتجاوز مفهوم البلاغيين له.

ودلالة الغاية التي تطغى على حيثيات النص وتجسدها (من) في كل جملة تتعالق مع مدلول الفعل (كنت وكان) المكررة عشر مرات وهو ما يوحي بطغيان الزمن الماضي:

**كان عندنا صغارًا**
**كانت الأرض**
**وكانت الأحلام**
**كانت الشمس**
**وكانت الأشجار، سربًا من غمام**
**كان لون الماء**
**كان معنى العشق**
**كان لليل وللسماء**
**كان للنجم عنوان الوفاء**
**كان ذا اليم**

وبنية الحرف كانت بنية مستقلة، بنية مختصة تتعالق مع الاسم وتتلازم مع (من) حرف الجر (في) كبنية مستقلة ومختصة أيضًا تعطي دلالة استيعاب الحدث:

**في قاموسنا الرقراق**

**في قريتنا العذراء**

**في متاهات الشجر**

**في ثنيات الرسالة**

إذًا بنية الحرف (من) تلازمت في دلالتها وفي سياقها مع الزمن الماضي الماثل في الفعل (كان) كسياق تاريخي مكون للحدث ومع الظرف المكاني المستوعب للحدث.

وتكتمل حلقات دلالات الحرف في جمل النص حينما تأتي أداة النداء (يا) متلازمة مع جمل النص ومترابطة معها وتكمل حلقة المعنى:

**يا صديقي...... عندما كنا صغارًا**

وهكذا يسري هذا التلازم مع بقية الجمل بما يوحي بعطف هذه الجمل بعضها على بعض بدون حرف عطف بارز، لكن تأتي دلالته المتوقعة من خلال السياق وكأنه يقول: يا صديقي عندما كنا صغارًا:

**كانت الأرض........ كانت الأحلام.......**

**كانت الشمس......... كانت الأشجار....**

**كان لون الماء جذابًا**

**كان معنى العشق في قاموسنا.........**

**كان لليل وللسماء..........**

ثم يستلهم أداة النداء في كذا جملة:

**يا صديقي...... عندما كنا صغارًا..........**

**وتقاسمنا رغيف الأمنيات..........**

وهذا الاستلهام يؤكد اتصاله بمن يخاطبه اتصالًا شعوريًا وكان يحس بذلك المخاطب ويتمرد عليه ولا يصغي إليه فيقول:

**يا صديقي........... ها أنا**

وحرف الهاء لا يأتي إلا التنبيه، ولم يأت عبثًا بل مضيفًا دلالة الشرود الذهني، وعدم الإصغاء.

وفي نص آخر كنص الحلم السابع بعد الألف[1]، يتوافق في سياقه العام مع النص السابق فيكون صوت (من) باختصاصه واستقلاليته حاضرًا حضورًا يتماهى مع دلالات النص، ولذا كان حضورها نادرًا؟ فالشاعر يحيل على حدث مجهول ولكنه لا ينطلق منه، وإنما يورد بنى حرفية تستوعب حدثه وتعبر عن تجربته، ولذا كانت دلالة الظرف المكاني هي الصوت المهيمن في جمل النص ويحيل عليها بسياق الزمن الماضي، وباستخدام الفعل (كان) في مواضع عدة، وبصور متعددة مرة مستقلًا ومرة مردوفًا بالضمير:

**كان حلمًا... كانت الراية... كنت أخشى... لم أكن...**

ويأتي حرف النفي صوتًا مؤثرًا يضفي دلالة أخرى، فالشاعر يثبت وينفي يسرد أحداثًا بضمير الغائب وينفي أحداثًا، فالإثبات في سياق الجملة الخبرية يلازمه النفي فهو إثبات ونفي

(1) السروي والرياح البيض، ص9.

**كان حلمًا.......................... فما كان يضيء**

**كان وجه الأرض طفلاً........... لم يعطرها وضوء**

**كنت مهيارًا......................... وما كنت أقاد.**

**كنت أخشى.... لم يكن في عالمي شيء من**
**اللات ولا العزى ولا حتى هبل**

**كان حلمًا...............................لم أشأ أن**
**أدخل التاريخ عربيدًا**

**كان همي................................ لم أكتب**
**عن خان ولكني سأترك.**

**كان ليلي.......................... لم يكن**
**وحدي الذي يختال في العتمة**

وإذًا كان حرف النفي ـ في سياق جمل النص ـ أخذ دلالة متلازمة مع سياق الجمل الخبرية الماضوية.

وعندما نتتبع الجمل الشعرية في دواوين عبد الرحمن العشماوي نجد أن سمة التكرار هي ما يقدم للمتلقي دلالات النص، وكما أن هذا التكرار سمة غالبة على مستوى المفردة في شعره نجده يمتد على مستوى الحرف، وعلى مستوى الجملة، وعندما نأخذ نصًا كنص (هل نسينا الخصاما) نجد مرتكز الدلالة مرهونًا بحرف العطف الواو من أول النص حتى نهايته إذ تنكفئ عليه دلالة الشوق والتفاؤل:

**وشريف الضياء من شفة الفجر**

**وأنا أقطع الطريق وغرضي**

**كلما سرت خطوة يتسامى**

**وأرى السالكين درب التآخي**

**وأرى الحاملين مشعل علم**

**يزرعون الحياة خيرًا وعدلاً**

**ويصيرون بيننا أعلاما**

ودلالة التعجب والدهشة، والبوح الشاكي:

**ولماذا تحطمين......... إبائي**

**ولماذا تبعثرين الأماني**

**ولماذا تحطمين الجساما**

**ولماذا ترغبين وتأبين**

**وتمضين في الصدود أماما**

**أولم تسمعي بآهة صب**

**ظل يجلو عن معانيك القتاما**

ودلالة نسقية تتواءم مع الأسلوب القصصي السردي فبعد هذا يقول:

**وأتت طعنة من الخلف، ويحي**

**ويدي لم تزل تهزّ الحساما**

وهذه نهاية حبكة دلالية لها حدث صاعد، وأحداث متشابكة مؤلمة، ثم حدث نازل يقدم لنا هذه الخاتمة المرة خاتمة يصوغها حرف الواو مع كل جملة شعرية في النص يستوي فيها وفي آن: المكر، والإقدام، الخديعة والإخلاص، وهي معان متضادة، مما يدل على حركية

النص، وتوهج أحداثه، هذا التوهج وهذه الحركة يمتطي حركتها حرف الواو الفاعل فيها على مستويات الدلالة المعجمية والصوتية والنحوية والتركيبية، ويلازم بينها، بل يصوغها في قالب شعوري واحد تتحد فيه نبرة العاطفة بين شوق وحزن وتفاؤل وأمل ويأس وإحباط:

**وشكونا حتى مللنا التشاكي**

**وغفونا حتى مللنا المناما**

**وشدونا حتى ظننا بانا**

**سوف نرمي من القوافي السهاما**

**وأخذنا القشور من عالم الغرب**

ثم يأتي تنهد الشاعر من كل هذه المآسي:

**آه من أمة تذوب وتنسى**

**أنها قد بنت حدودًا عظاما**

ومع هذا يظل حرف الواو ماثلًا في النص يقدم روح التفاؤل والأمل، ويتغلب على روح الإحباط باستلهام الماضي كعادة الشاعر:

**ومحونا من دفتر المجد كسرى....**

**وذهبنا بقيصر في زمان..........**

وإذًا ما أخذنا نص (الهودج) لعلي الدميني لوجدنا أن موجة دلالات النص هي حرف النفي (ما) مما يمكننا القول وبحكم نقدي شمولي إن بنية الحرف قد أعطت النص دلالة كلية استفهامية أو كلية ندائية، أو كلية نافية، أو كلية تعجبية، مثلما تحكم على النص بأنه خطابي أو تقريري، أو تقليد، أو تجديدي...

وهذا النص (الهوادج) يحمل في بنيته الكبرى دلالة النفي التي سخرلها حرف النفي (ما) وكأن الشاعر في دائرة اتهام ينفي عن نفسه أشياء ويثبت أشياء، والمغايرة في بنية التركيب:

**ـ ما تبقى من العمر إلا قليلا**

**ـ ما بقي من العمر إلا الكثير**

**ـ ما تبقى من العمر إلا يسيرًا يقود يسيرا**

**ـ ما تبقى من العمر إلا و...... إلا.........**

**ـ ما تبقى من العمر إلا بياض الصبايا يلوح للضمير أن اهبطي من عل**

**ـ ما تبقى من العمر إلا التي راودتني صغيرا**

ويمضي سياق النص من خلال بنية الحرف المتداخلة مع جمله بين إثبات ونفي، وهو صراع داخلي يظل معه الشاعر مضطربًا ومن خلال تلك الجمل نستطيع أن نستشف هذا الاضطراب والإثبات يأتي بصور التأكيد بعد كل جملة متبقية:

**إن قلبي يقوس وحيدا**

**قد خبرت المدينة أبراجها واحدًا واحدًا**

**قد عرفت المدينة أزهارها...**

**قد تحملت من حد عشاقها من تنوء الذاريات**

**قد تلبست منكن حركة عيس الصحارى وإبل القرى**

بنية النفي والإثبات المتمثلة في حرف النفي (ما) قد

تنطوي على أبعاد فكرية غائرة المدى في حياة الشاعر، كما أنها تعطينا دلالة غياب الحياة عن الشاعر لأنها لم تلب دعواته، ولم تستجب لأفكاره، ولذا بات الدميني يسلي نفسه عن فوات هذه الحياة[1].

وكما يقول شيلي: (إن الشعر أغنية يسلي بها الشاعر وحدته) وقد تصاعدت في النص هذه الأحاسيس، وتشرع القصيدة لتجسيده من أول بيت فيها ويتكرر ست مرات.

ونجد أن حرف النفي متصل بالفعل المضارع وهي بنية لفظية تنطوي على مفهوم الاستمرارية، وتشاكلها مع مفهوم النفي بعد انقطاع تلك الاستمرارية والفعالية، وإرادة النفي سواء كانت عاملة أو غير عاملة تعطي دلالة مع ما بعدها وتتلاشى فيه العلامة الإعرابية ولم يعد النصب والجزم والرفع ذا أهمية في سياقها يسترعي الانتباه إلى حد تختفي معه دلالة العلامة.

وإذًا كان الشاعر مضطربًا بين منطق الإثبات والنفي فهو يتساوق مع هذا المنطق بين ماض وحاضر من خلال اختلاف بنية زمن الفعل بين الماضي والمضارع، فالماضي يدل على فعالية حدثت، ولم تعد قائمة في ذهن المبدع، ولم يعد لها وجود إلا على سبيل الذكرى بينما الفعالية ما زالت حاضرة وقادمة في صيغة المضارع، وأداة النفي أتت هنا لتقطع هذه الاستمرارية وهذه الفاعلية والحالة التي

---

(1) **فن الشعر**، إحسان عباس، ص 174.

لازمت الفعل في سياق النفي في حالة الرفع، والحالة كما ذكرت لا تهم كثيرًا في دلالتها بقدر ما تعطينا دلالة النفي كبنية حرفية، مع أن بعض الباحثين يجعل للعلامة الإعرابية أهمية في دلالة بنية الفعل فالضمة مع بنية المضارع تعبر عن فعالية حية واقعة في الحال مستمرة أو هي أكيدة الوقوع، والنصب في المضارع علامة على ضعف الفعالية والشك في حصولها واستمرارها مستقبلًا، والجزم انقطاع الاستمرار أو الفعالية[1] والتعبير بالضمير وخصوصًا ما يعود على المتكلم سمة بارزة عند الشعراء وهذا تطور مفهومي له دلالته في كونه أعظم تطور يتحقق في حياة الإنسان حين يعبر عن ذاته بالضمير (أنا).

## البنية البيانية

الصورة البيانية هي العماد الفني الذي يتكئ عليه النص الأدبي، وهو ما يميزه من غيره، وهي التي تمنح الناقد إصدار حكمه بشاعرية النص وأدبيته أو إخراجه من دائرة الأدب، بل هي أساس إدراكنا الإنساني في حد ذاته، وليس فقط أساس الشعر[2]. والتخيل فعالية نفسية تحرك المتلقي وتؤثر فيه، ولذا تجد حازم القرطاجني يعرف الشعر بأنه «كلام مخيل وموزون مختص في لسان العرب بزيادة

(1) محمد الكسار، **المفتاح لتعريف النحو** ص46 ـ 49 دمشق 1396.

(2) **الأصولية والحداثة** ـ كاميليا عبد الفتاح، ص167.

التقفية في ذلك، والتئامه من مقدمات مخيلة صادقة كانت أو كاذبة، ولا يشترط فيها بما هي شعر غير التخيل»[1].

«والعرب كانت تقول الشعر لوجهين؛ أحدهما: ليؤثر في النفس أمرًا من الأمور تعد به نحو فعل أو انفعال، والثاني للعجب فقط فكانت تشبه كل شيء لتعجب بحسن التشبيه»[2].

ويربط عبد القاهر الجرجاني التشبيه الجيد بالغرابة ويصفه بأنه نادر بديع[3]. والصورة في نظرة النقاد المحدثين انزياح، واضطراب في اللغة ولم تعد تمثل المعنى الكلاسيكي بل اتسعت لتستوعب عدة أطراف وعدة علاقات وعدة أنواع من الصور الجزئية[4].

وتحت مدلول النقد الثقافي ونسقه المضمر يوسع الغذامي دائرة الصورة، ولم يعد في نظره الأخذ بمفهوم المجاز البلاغي كافيًا لأنه مجاز مفرد، وإذًا زاد عن المفردة فإلى الجملة، والجملة الثقافية بحاجة إلى كشف مجازات اللغة الكبرى والمضمرة مع كل خطاب[5].

وتوظيف الرمز والأسطورة سمة القصيدة الحديثة بل

---

(1) **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص89.

(2) **فن الشعر**، ابن سيناء، ص163.

(3) **أسرار البلاغة**، ص44.

(4) **الصورة بين البلاغة والنقد**، أحمد بسام ساعي، ص37.

(5) بتصرف من كتاب **النقد الثقافي**، ص67.

يقدم الشاعر صورته الجمالية مختبئًا وراءهما، وبالتالي يبتعد عن القارئ العادي، ويخلق لنصه خصوصية نخبوية، وحتمًا يجب أن يكون النص متمنعًا على قارئه، لا يبوح له بمكنوناته دفعة واحدة، بل تختبئ خلف صوره وتراكيبه ليزيد القارئ تلهفًا وشوقًا إليه، لكن الإشكالية تكمن في المبالغة في هذا التخفي التي قد تنحاز إلى مصلحة القارئ المدرب، وحتى هو لا تتكشف له أسرار النص ودلالاته إلا بعد جهد مضن يدأب فيه على ترويض العبارات واستنطاق دلالاتها.

وعند تقارب هذه النظرات المتجددة للصورة الشعرية يمكننا أن نصنف كل شاعر من الشعراء بصورة كلية تتجسد من خلال الصور الجزئية التي تنتشر في ثنايا قصائد كل منهم، إذ يمكن القول إن العشماوي شاعر تتجسد في صوره الهم، فهو شاعر مهموم، وبالتالي تأتي التراكيب الصورية والبيانية لتعزز هذه الصورة العامة، فمثلًا يقول:

**يزرع المأساة في كل مكان[1].**

عدم التلازم بين كلمتي (يزرع والمأساة) هو إبراز صوري بياني يعطي دلالات واسعة؛ فزرع المأساة غير انتشارها، الفعل (يزرع) في دلالته البيانية يوحي بالجذر والتوغل، والعمق بهم، هذه المأساة التي أصبح لها جذور في باطن الأرض، والتخلص منها أمر في غاية الصعوبة

(1) ديوان ماساة التاريخ، ص42.

وبالتالي المسرح الذي تدور عليه حياة الشاعر هو الهم المطرد، الهم المترسب.

التعبير الاستعاري الذي تلازمه لفظة الليل يتكرر كثيرًا عند الشاعر وهو تركيب يجسد هذا الهم، فالليل مستودع الهم والحزن:

**فارى ظلام الليل متكئًا**(1)

فالاتكاء يعطيك الدلالة الكافية التي قدمتها لنا بنية الفعل (يزرع) في الصور السابقة، وهي دلالة توافقية تمامًا مع إيحاءات الاتكاء:

**نصب الليل خيمة الظلماء**(2).

والتركيب (نصب الليل) يكرس الدلالات السابقة ذاتها فنصب بمعنى أقام والإقامة تعني المكوث إلى غير ذلك من الدلالات التي يستلزمها الفعل (نصب) من العمق، والتجذر والاستقرار.

قد يفيق الشاعر من همه هذا وتبقى إفاقته، ولكن تبقى إفاقته أمرًا استثنائيًا متمردة على صورة الهم الكلية فإن أفاق وقال:

**نـكـس الـلـيـل رأسـه واسـتـدارا**
**وأتـى فـجـرنـا يـزف الـنـهـارا**

فقد عاد إلى شكواه وهمه في اللحظة الشعرية ذاتها فتجده يقول في القصيدة ذاتها:

---

(1) قصائد إلى لبنان، ص47.

(2) قصائد إلى لبنان، ص47.

**حـاصـرت أمـتـي الـخـلافـات دهـرًا**
**لـيت شـعـري من ذا يـفك الـحـصـارا[1].**

وليله أبواب من الحزن تفتحت وحدث عنها الظلام:

**لـلـيـلـك أبـواب مـن الـحـزن فـتـحـت**
**يـحـدث عـنـهـا فـي الـظـلام صـريـر**
**أتـشـكـو مـن الـلـيـل الـطـويـل وإنـه**
**إلـى حـتـفـه عـنـد الـصـبـاح يـصـيـر[2].**

ووصف الليل بالطول هنا إقرار من الشاعر بهيمنته عليه بما فيه من هم وعتمة جعلته طويلًا، وهذه الدلالة توحي بتناقض الشاعر مع نفسه في شطره فإن كان هذا الليل سيأتي حتفه عند الصباح فلماذا كان طويلًا إذًا ولماذا وصفه بالطول، ولذا يظل طوله ومكثه دلالة تلازم تفكير الشاعر، وتسيطر على هاجسه الشعوري:

**يا كاشف الغمة!**
**الليل يستشري**
**والأرض لا تدري**
**عن غاية الظلمة**
**يا كاشف الغمة!اليأس يستشري**
**يا كاشف الغمة![3]**

---

(1) قصائد إلى لبنان، ص59 ـ 64.
(2) عناقيد الضياء، ص48 ـ 47.
(3) عناقيد الضياء، ص92.

والهم الذي تضمنته مفردات المقطع السابق يجعل الشاعر حادثًا بين طرفي الليل والأرض، مع أن التلازم الذي ينقدح في الذهن ابتداء هو تلازم الليل مع الفجر أو الصبح، إنما الشاعر خلق صورة استعارية شاملة فقابل بين الليل والأرض على مبدأ الصراع؛ عدو متربص يستشري ويستفحل، ومعتدى عليه مهموم ضعيف مسكين ساذج لا يدري عن عاقبة هذا التمدد وهذا الاستشراء.

إذ الليل عند الشاعر مسرح للهم، مسرح للانتقام، مسرح للتربص، مسرح للتآمر، والفجر المتلازم مع الليل صوت خافت يغيب ويحضر، وغيابه أكثر من حضوره.

الصورة التي تحملها ذهنية الشاعر حول مفردة «يزرعون»

**يزرع المأساة في كل مكان[1]**

تعطينا صفة تقابلية فيها من التنافر والتضاد ما فيها، فأنت حين تزرع المأساة تهدم الحياة، وأنت حين تزرع الحياة بالخير تهدم اليأس وهي دلالة تجعل ذهنية الشاعر ميدانًا تدور فيه أحداث همه بين فر وكر، بين انطباقة وعتمة، وانكشاف وجلاء، بين هم مستشر فيها، وانفراج يأتي على استحياء.

كذلك تأتي مفردة «الغروب» لما يوحي به الليل من الحزن، والفراق، ونهاية الشيء، وهذه أمور كلها صور

(1) **ماساة التاريخ**، ص42.

تبعث الهم في نفس الشاعر: فيتخذ من تركيب الصورة جسر الغروب، واقترابها من المغيب:

**مالها؟**

**محمرة الوجه على جسر الغروب**

**مالها؟**

**ترتعش الأضواء منها في شحوب(1)**

والمقطع كله صورة بيانية مركبة من صور جزئية تتضافر بعضها مع بعض لتعطينا هذه الدلالة فكلمة: محمرة، جسر، ترتعش، شحوب، مفردات تحمل في دلالاتها المجازية ما يبعث على الحزن فاحمرار الشمس دلالة على نهايتها واحمرار الوجه دلالة على اضطرابه، بحكم ما يعتريه من بواعث نفسية تغير ملامحه، وتغير لونه، وجسر الغروب إيحاء بنهاية المطاف والارتعاش والشحوب، ودلالة انتهاء وانقطاع، ومعطى هذه الدلالات معطى متلبس بالهم.

والبنية البيانية عند العشماوي تأتي بصورة الإسناد الفعلي:

**يزرع المأساة، نصب الليل..... نكس الليل**

**رأسه ترتعش الأضواء**

**تستوحش الأوزان، فتبتسم الدروب.....(2)**

**فعل ——— فاعل مجازي ——— متعلق**

(1) صراع مع النفس ص39.

(2) عناقيد الضياء، ص73، ص72.

والإسناد الفعلي يدل على فعالية الموقف، وأنه ما زال محتدمًا في نفسية الشاعر بدأ ولكنه لم ينته بعد، والاستعارة في الأمثلة السابقة قائمة على الإسناد الفعلي أنها استعارة تبعية تشخيصية معتمدة على الزمن وغالبًا ما يكون الحاضر، وعندما نأخذ قصيدة (عيد ولا عيد)[1] نجد الاستعارة التبعية المعتمدة على الفعل المضارع هي الذلول الذي يمتطيه الشاعر في مجمل النص:

**عـيـد، ويـخـفـق قـلـب قـيـثـارى**
**يـشـرب لـحـن أوتـاري**
**عـيـد، ويـشـرق وجـه أغـنـيـتـي**
**أحـرق ثـوب حـسـرتـنـا**
**لملمت ذاكرتي..........**

لصور يبرز فيها الزمن الحاضر ويختفي فيها الزمن الماضي والزمن المستقبل، وعلى هذا النحو يتعالق حسن الزهراني مع العشماوي في هذه الصورة النفسية فتتضخم في معظم مقطوعاته الشعرية صورة الحزن وتأتي تراكيبه البيانية في نسقه بألفاظها وتراكيبها؛ فمفردة الحزن وما يستوعب حيثياتها تتردد كثيرًا، وفي سياق الصورة البيانية:

**أماه يا بسمة نجني رفات دمي**
**إذًا استبدت به الأحزان والحرق**[2]

(1) ديوان قصائد إلى لبنان، ص43.

(2) ريشة من جناح الذل ص13.

رفات دمي صورة استعارية في تركيب إضافي مستوعبة لدلالة الحزن، ونجد التركيب الاستعاري يعتمد الجملة الاسمية ميدانًا له وتستبطن الجملة الاسمية جملة فعلية فتأتي الصورة من عدة مركبات جملة وراء جملة جملة اسمية ثابتة وجملة فعلية متجددة تقدم فعالية الحدث في صورة منفصلة وحدث مستمر:

**والجمر بين ضلوعها برد**

.........

**والصمت فوق جبينها يلد**

..........

**عين تحيط بخيط رموشها الرمد**

..........

**والدمع من عيني ينصب**[1]

كما يأتي التركيب بناء الصورة على نسق التركيب الذي يستوفي من باطن الجملة الاسمية نحو:

**شط الأسى**

.........

**نهر الحنان**

(1) ريشة من جناح الذل (5، 19، 22، 23، 31).

........

**شهد الوداد**

......

**درب اليقين**

.........

**أشواك خوفي[1]**

والتركيب الإضافي يعطي دلالة تحقق الحدث ووقوعه، بما يحققه من مفهوم التلازم بين المضاف والمضاف إليه، واعتماد الشاعر فيها على الصورة الحسية التي تؤكده كواقع يرى ويعايش. هذه كلها معطيات الحالة النفسية من الحزن التي تفرز هذه الصور وهذه الدلالات، فالمشهد العام بنية لصورة مشهد حزين.

والشعر بما يمنحه من تخييل وتراكيب بيانية فصباح يحيي صباح الشاعر ويشفي جراحه، ولذا نجد مفردات منجزه الشعري تصب في دلالات حزينة:

**أنات حاضرنا**

**وأقلام سهام من أنيني**

**وعطر دفاتري من فيض نزفي**

**يقطع كاهل الأحلام حلمي**

**ويرفع من نحيب الوعي سجفي**

---

(1) قطاف الشغاف (15، 25، 107).

(أنات حاضرنا، فيض نزفي، كاهل الأحلام، نحيب الوعي) أمثلة بسيطة من مئات الجمل الشعرية التي تمضي على هذا النسق البياني تبرز فيها دلالة الحزن والأسى تترادف فيها مفردات الحزن بل يصور لنا مساحة الحزن في نفسه وفي واقعه فيقول:

**... وحزني يعرض المشرقين شوارعه**[1]

ويبقى التركيب الإضافي هو سيد الموقف.

ورغم أن الأحلام مرحلة غير واعية تتماثل في زمنها أضغاث مخيفة وأهوال مرجفة، إلا أن توظيف الشاعر لها صورة بنواح إيجابية، هروبًا من واقع حزين بالفعل، فهو كذلك كالمحروم الذي لا يجد ما يتمناه إلا في أحلامه فقط، فإذًا أصبح في دائرة وعيه تبحر كلما رأى، ولم يعد واقعًا، فهو يقول:

**وحين أخف في علياء حلمي**

**ذبلت أحلامنا**

**بادته الأحلام**

**لقد حلمت بيوم العيد يا قمرا**

**وشاهدت ناعم الأحلام صوانا**[2]

ولفظة الحلم أخذت مساقها ودلالتها في توظيف بياني بين الصورة التشخيصية، والصورة الاستعارية التبعية.

(1) قطاف الشغاف، ص128.

(2) قطاف الشغاف، ص (24، 32، 47، 74، 116).

وكان المركز العام والشائع لديه التركيب الإضافي المكون من مضاف ومضاف إليه مسند ومسند إليه وكلاهما اسم، وهو تركيب يشعرنا مع مفرد الحلم بالتملك حين يضيف شيئًا إلى شيء في سياق الوهم وفي دائرة غير واعية، فالحلم يقابله في دلالة التركيب الاستعاري التملك.

ومجمل صور الدميني تأتي في سياق النفي، وسياق الظرف الزماني، وسياق الظرفي المكاني، وتتماثل دلالة الصورة للقارئ الناقد من خلال مرتكزين؛ نصي وواقعي، هذا الواقع يحتكم إلى الزمان والمكان فكأن مجمل الصورة الشعرية المتمثلة في ذهن الشعر هي نفي الواقع، والتمرد عليه زمانًا ومكانًا.

في نص بلاد:

**ما كنت أعشق ضلع الليل حين سجى**

في نص الخبت:

**هذي بلادي لم أكن أغتابها في الليل**

**بل أهذي بوقع تحرك الرعيان في عرصاتها البيضاء**

**ما فرطت في شرف القطيع**

والسياق الثاني يأتي مناقضًا للواقع، إن كان في سياق الخبر والتقرير؛ فهو عندما يغاير الواقع يعني أنه ينفيه ويلغيه ويطوي صفحته تمامًا، وبالتالي يصبح هذا الواقع خاليًا تمامًا من طموح الشاعر يكسي اللون الأبيض ومفردة (البياض) ومشتقاتها التي تتردد عند الشاعر تشكل رمزًا استعاريًا؛ فهي لا توحي بمدلولها الاعتيادي المرتسم في

الذهن بل تعطي المعنى السلبي للواقع ليس المعنى الإيجابي فيقدم نحوي هواء من القش أبيض.

**بل أهذي بوقع تحرك الرعيان في عرصاتها البيضاء**

..........

**وأغذ في الدهناء سير المهرة البيضاء**

.......

**والخاتم الأبيض في الشارع الخلفي**

.......

**وألحان البحار البيض**

.......

**ما تبقى من العمر إلا بياض الصبايا يلوح**

**للطير**

**أن اهبطي من عل**

.........

**فماذا أسمي البياض الذي ينقضي غازيًا أم**

**أسيرًا**

وتتكون الصورة غالبًا من تركيب إضافي (مضاف ومضاف إليه) يصعب إبراز التلازم المجاري بينهما.

**شوكية اللون تفاحية الولد**

**وقميص الشمس ثوب غدي**

**وهي تقطع سيف السنين التي ليست في الثياب**

ونصوص علي الدميني بكاملها تشكل انزياحًا لغويًا

(استعارة لغوية) فهو في خلق الصورة لا يقوم باستبدال كلمة مكان أخرى، بل يقوم بعملية اختيارية للمفردة تسبب اختلافًا في الدلالة، لا تخدم مجازية الكلمة، ولا طبيعة العلاقة التي يؤسس لها السياق الشعري، وهذا الأمر يصعب من عملية التداول للنصوص، والعلاقة بين النص ومن يستخدمه، فاللغة سطح مشترك ليس حكرًا على منتج النص بل تتجاوز إلى آخرين لهم حق معرفة السياق النصي وفق عملية البنية الاستعارية التي تتجسد من مرجعية منهجية تتقارب فيها ذهنيات القراء.

والصورة الذهنية عند الشاعر صورة ثورية، وحينما تكون ثورية كذلك فهي ترى للواقع صورة سوداء، وبالتالي نصل إلى الجمع بين حدين متناقضين يصعب الجمع بينهما هما (السواد) وهو مجمل الرؤية الشعرية التي أنتجتها تراكيب الصورة البيانية

والآخر مفردة (البياض) التي تتردد كثيرًا، فيكون صورة بيضاء لاستنتاج واقع أسود، وتعبير لفظي تطغى فيه مفردة البياض، فهل بينهما تعالق؟.

لا يمكن التعالق في الصورة الظاهرة، ولكن انزياحها الدلالي بمفهوم الضدية هو من يقرب بينهما وبالتالي صورة التنافر اللفظي هي مرآة تعكس لنا صورة التنافر النفسي والذهني بين الشاعر وواقعه.

وعلى نحو مماثل في تعقيد الصورة تتبدى صور عبد الرحمن سابي المرتكز في بناء الصورة لديه على الفعل

المضارع حيث توحي لنا صيغته بالاستمرارية والدوام، والفعل المضارع كما يقول ابن الأثير «أشد تخيلًا لأنه يستحضر صورة الفعل حتى كأن السامع ينظر إلى فاعله في حال وجود الفعل منه»[1].

يقول الشاعر:

**فتحاورت في داخلي الأضداد**

**يتنفس الآمال**

**قد تنبع الأوهام**

**تقتحمان أسراري[2]**

**يموت القضيب**

**يشحذ رعد السنين العجاف**

**وتعلقنا بحاضر**

**تاريخنا الكليم يجثو على أقدامه[3]**

**أو يزهق للفجر مخاض**

**تكسر طوق وحدتها**

**تتلو تراتيل البنفسج[4]**

وهنا يأخذ الفعل مساحته في فعالية الحدث، والصور الإجمالية للشاعر صورة شاكية محرومة، تتوسل تحقيق ذاتها

(1) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ص2 / 194.

(2) اوجاع انثى (7، 8، 24).

(3) الصهيل نحو الدائرة (22، 33، 37).

(4) السروي والرياح البيض (11، 15، 63).

في الجانب الآخر، في الذات الأخرى المستعصية عليه، التي طالما خاطبها منكسرًا محرومًا فتسري في مجموعاته الثلاث مفردات تجسد هذه الصورة الكلية وتوحي بها مثل (بياض، يقهر، وجعي، الحب، الليل، الغرام، العذاب، الأسير، الموت، السجن، اللباب، خانك، الأحلام)

وإن كانت الصور الجزئية تبدو مقنعة خلف خطابها فإنه يبوح بمسألة الحرمان التي خلقت الصورة الكلية، يقول:

**تغربت في الشوق حتى رثتك الأماكن**
**وقلبت دهرك**
**لتوجد ذاتك فوق خطوط من المستقيم اللعين**

ويقول:

**وهمي أن أرى عينيك**
**تغسلني**
**فاغدو ذلك المغوار**
**ينحت في دماء الضوء**
**ذاكرة**
**تشكل رحمة النسيان**
**تصور بعض ما أبغيه**
**أضغاثًا من أحلام**[1]

وترد ألفاظ أخرى بصورة بارزة تحيل القارئ إلى

(1) السروي والرياح البيض.

إيحاءات ودلالات خارج محيط الشاعر، هي بذاتها ترسم صورة ذهنية عنه.

**سأصلي في البراءات**
**صلي من الأعماق**
**لأن المدينة وهي تصلي**
**بكت للنار وللزيزفون**
**كنت أخشى أن أرى في السبت بعض الأتقياء**
**يقرأ الإنجيل خلف الركعة الأولى**[1]
**وكم صليت أن أبقى معك**
**فهل بفرار يسوعي المنشود**
**كم سهرنا ليلة الميلاد حبا**
**وانتظرناك يسوع**
**لن أصلي للنساء**
**وصلي لأجلي**

وحين تربط هذه الكلمات (صلى - يسوع - الإنجيل) نجد بينها تلازمًا في الصورة الذهنية التي تداخل الشاعر، وهي هنا أتت بصورة ذهنية واعية ومقصودة، وتحيل القارئ من دائرة ثقافية معينة إلى دائرة ثقافية أخرى، تتغير معها دلالات الكلمات وإيحاءات الصورة، وبالتالي يبقى البحث عن دلالاتها في سياق ثقافي آخر فالصلاة في أصلها اللغوي تعني الدعاء لكنها تعني شيئًا آخر في ثقافة أخرى.

(1) نفسه (11، 28، 40، 94، 101، 106، 112).

ويرسم لنا الشاعر صورة بصرية أخرى من وهج البنفسج والشاعر مغرم بهذه المفردة:

**واللواتي أقمن في وهج البنفسج**

**لازلت في كفني مسجى**

**مسرجًا صوتي لكل الباحثات**

**عن التقيؤ بالبنفسج والبهار**

.............

**خذ ما يحقق حلمك العاجي**

**من وهج البنفسج....**

**أفق حين تدرك أن مداك البنفسج.....**

والبنفسج[1] شمه رطبًا ينفع المحرورين، وإدامة شمه ينوم نومًا صالحًا، ومرباه ينفع من ذات الجنب وذات الرئة.....

وصور الشاعرين العشماوي وحسن، صور إبداعية لا تشغل ذهنية القارئ كثيرًا تأتي بلغة محكمة، وتخيل واضح.

في المقابل تأتي البنية الصورية والتخيلية عند علي الدميني وعبد الرحمن سابي مقنعة ومتداخلة.

والنتاج الكلي لكل شاعر هو معطى صوري، تحققت من جميع العناصر الشعرية وهو ما أشار إليه كروتشه حين قال: «الوزن والبحر والقافية، والاستعارة، وتوافق

(1) **القاموس**، باب الجيم، فصل الباء.

الألـوان، وتـنـاغـم الأصـوات، ...... إنـمـا هـي مـرادفـات للصورة الفنية»[1].

والصورة الحسناء إذًا لم تقابل بما يشاكلها ويليق بها من اللباس فقد بخست حقها وتضاءلت في عين مبصرها[2] والألفاظ أجساد والمعاني أرواح[3].

## البنية الإيقاعية

الشعر فن إيقاعي، إذًا اختفت منه هذه السمة فقد قيمته إذ يبقى الإيقاع ركنًا ثابتًا يتحقق نضجه مع اكتمال بقية عناصر الشعر الأخرى، والذين يرون أن الوزن ليس النسغ الوحيد الذي يظهر شاعرية النص، فإنهم وإن كسروا عموده وتجاوزوه يظلوا متمسكين بالإيقاع الذي تؤديه القافية والتراكيب.

والمفردة في ثنايا البيت الشعري، ولهذا يقول عبد المعطي حجازي: «إن الشاعر يستطيع أن يتخلى عن العروض مادام قادرًا على أن يثقل بالإيقاع كلماته»[4] وحتى من كسر أوزان الشعر الخليلية، وتجاوزها ظل متمسكًا

---

(1) **المجمل في فلسفة الفن**، بندوتو كرتشه، ص167.

(2) **العمدة** لابن رشيق بتصرف، ص1 / 127.

(3) **كتاب الصناعتين**، ص167.

(4) **مجلة الفكر التونسية**، مقالة لعبد المعطي حجازي في الرؤية والتجربة ـ 9 حزيران / يونيو 1981 نقلًا عن أصول قديمة في شعر جديد، نبيلة اللجمي.

بالقافية ولذا نجد شاعرة كنازك الملائكة وهي أول من كسر عمود الشعر تقول: «والحقيقة أن القافية ركن مهم في موسيقية الشعر الحر؛ لأنها تحدث رنينًا وتثير في النفس أنغامًا وأصداء، وهي فوق ذلك فاصلة قوية واضحة بين الشطر والشطر، والشعر الحر أحوج ما يكون إلى الفواصل خاصة بعد أن أغرقوه بالنثرية الباردة»[1].

وأعلنت أسفها حينما كتبت في مقدمة ديوانها «شجرة القمر» ومما أحب أن أعلن أسفي له أنني في شعري الحر لم أعن عناية أكبر بالقافية، فكنت أغير القافية سريعًا وأتناول غيرها، وهذا يضعف الشعر الحر لأنه يقف على أبيات تتفاوت أطوال أسطرها، وبذلك ينقص رنينها وموسيقاها[2].

وبعد أن كانت أوزان الخليل في رأيها صدئه أصبحت أوزانًا جميلة لا يجوز تركها خارجة على قاعدتها «اللاقاعدة هي القاعدة الذهنية»[3] حيث وضعت اشتراطات وقيودًا على القصيدة الحديثة[4].

وهذا التباين في الأسطر والتغير من قافية إلى أخرى

---

(1) **قضايا الشعر المعاصر**، 192.

(2) **الآثار الكاملة لنازك الملائكة**، المجلد الثاني ص 423.

(3) **أصول قديمة في شعر حديث.**

(4) ينظر في كتابها **قضايا الشعر المعاصر.**

نلحظه في شعر الدميني، وعبد الرحمن سابي، يقول علي الدميني: (مقطع من قصيدة الهوادج)

**ساغني لهودجها البدوي**

**وأرقص بين يديها ومن خلفها**

**مبصرا وضريرًا**

هذا المقطع لم يفتقد إيقاع حرف الروي فحسب بل يفتقد إيقاع المفردة، يقول عبد الرحمن سابي:

مقطع من قصيدة رغبني في الموت (ديوان السروي)

**فخطاي أتعبها المسير**

**ولم أزل**

**في رحلة البحث المطرز**

**بالوصول إلى الخلاص**

**مدي يدا**

**فأنا هنا**

وقد كتب السياب إلى الشاعر عبد الكريم الناعم «أنا من أعداء التفلت من القافية»[1].

وقد عاب خليل مطران فوضى الأنغام، مؤكدًا أن الموسيقى تشكل لوحة فنية تجمع أطراف القصيدة.

والشعر الجديد في معظمه متمرد على الإيقاع مع أن

(1) رسائل بدر شاكر السياب، ص108.

وجود الإيقاع في ثنايا الجملة الشعرية غير كاف إذًا كسر الوزن وتبدلت القافية ففي رأي الباقلاني أن المبدع يجب أن يتخير مما هو أقرب للدلالة على المراد وأوضح في الإبانة عن المطلوب، ولم يكن مستكره المطلع على الأذن، ومستنكر المورد على النفس[1].

وانتقد مسلم بن الوليد قول أبي العتاهية:

**الحمد والنعمة لك والملك لا شريك لك**

**لبيك إن الملك لك**

قال مسلم بن الوليد: والله لو كنت أرضى مثل قولك هذا لقلت في اليوم عشرة آلاف بيت ولكني أقول:

**موف على مهج في يوم ذي رهج**

**كأنه أجل يسعى إلى أمل**[2]

والشاعر الجديد حينما يتجه إلى كسر الوزن الشعري فهو يرى نفسه أكبر من العروض بأوزانه وقوافيه «لما سئل أبو العتاهية هل تعرف العروض؟ قال: أنا أكبر من العروض»[3].

وقد خرج الشعراء الأربعة عن أوزان الخليل، ولا يكاد هذا الخروج يظهر عند عبد الرحمن العشماوي، وحسن الزهراني إذًا قيس بمجمل عطاءاتهم الشعرية، لكن

---

(1) **إعجاز القرآن** لأبي بكر الباقلاني، ص108.

(2) **الأغاني** لأبي الفرج الأصفهاني.

(3) نفسه ص3/ 131.

هذا الخروج يمثل السمة البارزة عند علي الدميني، وعبد الرحمن سابي، بل إن علي الدميني يعد رائدًا في هذا التوجه وهو من أوائل الشعراء السعوديين الذين تمردوا على إيقاعات الخليل، واتجهوا نحو الشعر الحديث.

وجميع قصائده التي وقفت عليها متمردة على الوزن والقافية، وقد يأتي جزء من القصيدة موزونًا والبقية نص حر لا وزن له، ولا قافية فمثلًا، المقطع الأول من قصيدة حالات أتى موزونًا ومقفى على مجزوء المتقارب ثم تمرد على الوزن والقافية في بقية النص يقول:

**رهيف الهوى سيد**

**وعين ترى ما يلي**

**تخضبت بالكائنات**

**وقاسمتها قاتلي**

**يشاغبني وجهها**

**وأصفو فلا تتجلى**

**مليء بما ليس لي**

**أنا الطائر الجاهلي**

ثم يكمل النص خارجًا عن إيقاع المقطع الاستهلالي للنص فيقول:

**أنت عريتني من صباي، وهيأتني حارسًا للمسرات**

**يا ملاك الصدف**

**في كل هذه الغرف**

ويأتي نص (بلاد) مختلطًا في إيقاعه، متنوع القافية؛ فالنص يأتي على إيقاع البحر البسيط، لكن يعتمد على المضي في كامل النص فيستقيم الإيقاع على هذا الوزن، ثم يخرج ثم يعود ثم يخرج ثم يقول:

**أحب وجه البلاد الصحو فاتحة**

**فيرقص الحجر الصافي يدًا بيد**

**النار مائي وهم الوصل مائدتي**

**والأسودان ذراعاي التي خلقت**

**غض الزمان على شغافة الجسد**

فهاتان جملتان شعريتان الأولى على الإيقاع البسيط، والثانية خارجة عنه، ثم يرجع الشاعر إلى الإيقاع ذاته:

**فتانة الجرح إنا راحلان إلى**

**أعمارنا**

**وقميص الشمس ثوب غدي**

والشاعر هنا لا يريد الالتزام بالوزن مع أنه يميل إليه، وخروجه عليه مطلب ذهني فرض على الشاعر، وليس استدعاء فنيًا تفرضه طبيعة النص وطبيعة الفكرة، فهو عند ما يحسن باشتقاقه الوزن يأتي بشرط إضافي أو تركيب إضافي يكسر نسق الإيقاع، وفي هذا تحديدًا لكونه يقلب عليه الإيقاع الخليلي بتحايل الشاعر على نفسه والنص، وعلى القارئ بعيب من عيوب القافية وهو التضمين فيضمن البيت الموزون شطرًا ثالثًا يجعل الجمل الشعرية مكونة من ثلاثة أشطر فيكسر الوزن وإن كانت كلها تفعيلات البحر البسيط.

والدميني وإن كتب قصائده بهذه الطريقة التي تختلف طولًا وقصرًا من سطر إلى آخر دون تقيد بنظام ثابت رغم هذا إلا أن مسحة الشعر القديم وروح القصيدة الموزونة مازال يطل على استحياء في بعض قصائده.

أما عبد الرحمن سابي فالشعر الحر مطيته الذلول في ديوانه (الصهيل نحو الدائرة، والسروي والرياح البيض) وإن تخللهما قصائد موزونة كنص الزائر(1)، الذي كتب على بحر الرمل فلا تعد شيئًا في السمة على بقية النصوص، أما ديوانه (أوجاع أنثى) فقد أتى مراوحًا بين الموزون المقفى والنص الجديد لكنه طرق بحر الوافر في نصوصه (أوجاع أنثى، والحسناء وتوقيع، والبسيط في نصوصه (غرق، حسناء بغداد، ورجاء، وسطو، ونفحة الروح، ورنا، وعناق، وناصر القدس، وبغداد) وغروب ونص بعث في ديوانه السروي والرياح البيض وعلى الكامل نصوص: (منهج، سمراء، أزل، شكوى)، ولم يأت على بحر الطويل، وبحر الخفيف إلا نص (تشكل) من الطويل، ونص (غنج) من الخفيف، وكذلك نص واحد على بحر الرمل في ديوانه (الصهيل نحو الدائرة).

ويظل البسيط هو روح الإيقاع الشعري عند عبد الرحمن سابي، ومرتكز البوح بهذه التجربة، ولعل الشاعر، وبتلقائية الشعراء وجد في هذا الإيقاع ما يلبي أحاسيسه

(1) الصهيل نحو الدائرة، ص30.

وعواطفه، وما يجسد تجربته الشعرية ويشيع تسكين المفردات في نهاية السطر الشعري مثال ذلك قوله في ديوانه أوجاع أنثى:

**فهل يلقى مكان**

**لي أن أجعل هذا الحد**

**بين الحلم والواقع**

**دارًا أو وطنا**

**ولم تلق سكن**

**أو يزهق للفجر مخاض**

...............

**بعت من جلدي حكايات وموقف**

وهذه ظاهرة بدت تتسع في الشعر الحديث، وقد كان لها جذور ضعيفة، وقد وقف النقاد القدامى عندها كابن رشيق وغيره، ومع أن التسكين يعد كسرًا نحويًا، إلا أن سيبويه والأخفش والجرمي قبلوا تسكين القوافي التي لم يكن فيها الأثر الإعرابي بارزًا كالألف التي تأتي دالة على النصب وتجاوزها الشاعر في الأمثلة السابقة، وقد أحصى إبراهيم أنيس القوافي المقيدة في الشعر الجاهلي ووجد أنها لا تتجاوز 2% من شعر البحتري في العصر[1] العباسي، وأكثر ما شاع التسكين في الأشكال الشعرية التي تمردت

(1) اصول قديمة في شعر جديد، ص123.

على الوزن والقافية كالموشحات، والمواليا والقوما، والكان كان، والتي رفض كثير من النقاد القدامى إدخالها ضمن دائرة الشعر لأنها بهذا التسكين أقرب إلى لغة العامة.

ويجد أدونيس في هذا التسكين إضفاء على موسيقية القصيدة ويعطيها بعدًا دلاليًا آخر[1].

وتبرز عند العشماوي ظاهرة التكرار الذي يبعث بإيقاعه الموسيقي على إيحاءات دلالية تأتي من طبيعة قراءاتها وما يفرضه هذا التكرار من نبرة داخلية حتى على القارئ الصامت، ولذلك نجد العشماوي يستعين بها للوصول إلى حيثياته فيزلزل ذاكرة المستمع القارئ، ويشد انتباهه، ويحفزه على التركيز في الصورة الشعرية وما تبعته من دلالات، ونجده مرة يكرر حرفًا واحدًا مثل قوله:

**يا جنى اللوز فوق خضر الروابي**
**يا جبال السراة صارت مكانا**
**يا حنين الرعود يفضي بشوق**
**يا روابي الزيتون ألقيت فيها**
**يا إلهي أين العقول؟ وماذا؟**
**يا دعاة الإرهاب لسنا جفاة**
**يا دعاة الإرهاب فينا سمو**[2]

(1) **الثابت والمتحول** لأدونيس، المجلد الأول، ص 160.

(2) **عناقيد الضياء** 26 ـ 33.

وهذه الأمثلة من نص واحد وقد يكون بتكرار التراكيب مثل:

**لم أزل أكتب للموج خطابا**

**لم أزل أحمل إرهاصا**

**لم أزل أبحث في الأرحام عنهم(1)**

والعجيب أن التراكيب ذاتها تتكرر في غير قصيدة فيقول:

**لم أزل أقرأ الوجود وألقى**

**لم أزل أسمع المنادي فاشقى**

**لم أزل أتبع الرجال بطرفي(2)**

وكذلك يكرر مفردة تكون لازمة ذهنية فتكون هي فقط مكمن الدلالة والحيثية ومكمن الإيقاع والتقييم مثل معظم شعره يصلح مثالًا لهذا:

**صوت من الأفق البعيد دعانا**

**صوت دعانا من وراء جراحنا**

**صوت يذكرنا بما خبتيا الذي**

**صوت البطولات التي كتب لنا(3)**

---

(1) عناقيد الضياء ص70، 71.

(2) خارجة المدى، ص121.

(3) عناقيد الضياء، ص107، 108.

ونلحظ التكرار سمة تبرز أحيانًا في شعر حسن الزهراني في مثل قوله:

**كن كما ينبغي**
**دمعة من قمر**
**كن كما ينبغي**
**جدولاً من شجر**
**كن كما ينبغي**
**صورة جمعت**
**من دموع الصور**

وقوله:

**أهلاً بمن بزغت من ثغر قافيتي**
**أهلاً بمن وجهها فجر...**
**أهلاً بعصفورة القلب التي صدحت**

وقوله:

**عام تولى وعام بعده هلا...**
**عام تولى دنونا من منيتنا...**
**عام تولى وراء الوهم راكضة[1]**

ويرى ابن رشيق أن للتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها...ولا يجب أن يكرر الشعر اسمًا إلا

(1) قطاف الشغاف، ص32.

على جهة التشويق والاستغراب[1]، ويرى ابن الأثير أن في التكرار فائدة لا تتكرر إذًا أخذ مأخذه[2].

ويفترض في اللفظ المكرر أن يكون مرتبطًا بالمعنى العام، وإلا كما تقول نازك الملائكة: «كان لفظة متكلفة لا سبيل إلى قبولها، كما لابد أن يخضع لكل ما يخضع له الشعر عمومًا من قواعد ذوقية وجمالية وبيانية، فليس من المقبول مثلًا يكرر الشاعر لفظًا ضعيف الارتباط بما حوله إلا لفظ ينفر منه السمع»...[3].

وقد تنوعت إيقاعات العشماوي بين الكامل والبسيط والوافر والطويل، ولم يتكئ على بحر بعينه كما يلحظ عند حسن الزهراني، فمع طرقه لهذه الأوزان إلا أن البحر البسيط يأخذ بتلابيب تجربته فمع كل ثلاثة نصوص يبرز لنا البحر البسيط، فأصبح مرتكزًا لإيقاع صورته الفنية، ورؤيته الشعرية، ولو أجرينا مسحة سريعة على ديوانيه (قطاف الشغاف، وأوصاب السحاب) لتبين أنهما يشتملان على ثلاثين قصيدة موزونة ومقفاة كان توزيع بحور الشعر عليها على النحو التالي:

ـ قصيدتان من البحر الوافر.

(1) العمدة، ص 2 / 74 ـ 75.

(2) ينظر المثل السائر في أدب الكاتب بتصرف، ص5 فما فوق.

(3) قضايا الشعر المعاصر، ص264.

- ثلاث قصائد من البحر الخفيف
- اثنتا عشرة من البحر البسيط
- تسع من الكامل
- ثلاث من الطويل
- قصيدة واحدة من المتقارب.

وإيقاعات البحر البسيط تعد قاسمًا مشتركًا بين حسن الزهراني وعبد الرحمن سابي.

وتشدنا ظاهرة إيقاعية لدى حسن الزهراني تأتي في بنية الكلمة وهي صيغة جمع القلة أفعال، وما يتوافق معها في الجرس من مصادر على نحو:

إلهام - إلهام وتكرار هذه الصيغة يبرز إيقاعًا له دلالته، وله منطوقه، وله وقعه الموسيقي وإيحاؤه الشعوري (ورد في ديوانه أوصاب السحاب).

(الجمع، أحلام، آمال، أهوال، أنسام، أرتال، أشجان أوزان، أرواح، أمواج، أكدار، أحباب، أصقاع، أعمال، أقدام، أعقاب، أمجاد، أفلاك، أنغام، أطراف، أردان، أكمام، آهات، أوقات، أبيات، أكواب، أحداث، أوصاب، أسراب).

ونجدها في ديوان (ريشة من جناح الذل) على النحو التالي:

(أحزان، أزهار، أفراح، آلام، أحلام، أكدار،

أسرار، أزواج، أوتار، أنفاس، أوجاع، أموات، أحباب، أنغام، أمواج، أسفار، أنفاس).

وتأتي على الصيغة ذاتها مصادر مكررة مثل ديوان(أوصاب السحاب) مثل:

(إجلال، إهلال، إلهام، زلزال، إحسان، إخفاق، إحساس، إبحار).

وصيغة (أفعال) صيغة صوتية مكونة من سبب خفيف ووتد مجموع، وتكرار هذه الأوزان لم يأت عبثًا بل فيض الشعر يخرج معه الدفقات الموسيقية التي يلعب إحساس الشاعر على وترها.

ومقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها بين الأحداث باب عظيم، ونجح متلئب عن عارفيه كما يقول ابن جني: وذلك أنهم كثيرًا ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر بها عنها، فيعدلونها ويحجونها عليها[1].

ويتحدث صاحب الاتجاه النفسي أن الإيقاع الداخلي يقوم على أساس وجداني نفسي؛ لأنه يصدر عن النفس ثم يعود إليها ليحرك أوتارها حركة لا تقتصر على النسق الصوتي فحسب وإنما أيضًا تأخذ بين جنباتها المعاني وإيحاءاتها ليحيا المتلقي بحسه وعقله في ظلال الإبداع وتناغمه[2].

(1) **الخصائص**، ص2 / 159.

(2) **التفسير النفسي للأدب**، ص 64.

كما يؤكدون أنه ليس من المعقول بأن الشاعر عابث في ممارساته هذه الإجراءات الصياغية وغير المعقول على مستوى الدرس الأسلوبي؛ لأن كل ما يقدمه المبدع من صياغة مقصود منها الإفادة(1).

يضع عبد القادر الجرجاني أسسًا جمالية تكون النص، وتسهم في الكشف عن بنيته النصية، وتقتضي «تمكينه من التفتح الدلالي، ويقدم إمكانات تفسيرية (تأويلية) تفرز المعاني وتنتجها ومن المحتم أن نستذكر الدلالات الثلاث... اللغوية والعقلية والتأويلية التي جعلها الجرجاني مدخلًا لفك مغاليق النص كخطوة أولى للقراءة الجمالية.......، وهذه الأسس تتمثل في الآتي:

- التركيب والتأليف في مقابل المفردة التي رفضها وصار مجموع الكلام هو مجال المقارنة والتشريح. وهذا يساوي البنية.

- باطن الدلالة في مقابل ظاهرها حيث الظاهر هو المعنى، أما ما يتلوه فهو معنى المعنى، وهذا يساوي دلالة الغياب.

- التأثير حيث تتمايز الجمل بأثرها الجمالي الناتج من تركيبها وهذا يساوي الأثر عند التشريحيين.

- مفهوم الإشارة الذي جعله شرطًا بلاغيًا......(2)

(1) الانزياح، ص188.

(2) المشاكلة والاختلاف، بتصرف، ص40، 41.

# الفصل الرابع

## ظواهر أسلوبية

## العشماوي وصيغة (أوما)

يعد العشماوي من الشعراء السعوديين المشهورين بغزارة الإنتاج الشعري، ومن الشعراء الذين تبرز في شعرهم اللازمة الذهنية المطردة التي تأخذ صفة عامة شاملة للجملة الشعرية وتتابعاتها ـ وهذا موطن حديثنا في هذا المبحث ـ وبقيت ماثلة ومتجسدة من نص إلى آخر فمثلًا نجد أن نص منطق العصر[1] نص بصري حيث تبرز فيه لازمة ذهنية وهي مفردة (نرى) واشتقاقاتها:

**لا ترى للحياة فينا قرارا**

**فنرى دوحة ونلمح دارا**

**ونرى أمة تحت خطاها**

**ونظرنا، فما رأينا مكانا**

**وأبنا الأقلام نرنو إليها**

**لا ترى للحقود مسارا**

**أرني أمتي فإني شغوف**

**أن أرى المجد شامخًا والفخارا**

**أرني أمة، أقامت حصونًا**

(1) ديوان قصائد إلى لبنان، ص59 ـ 67.

**فنرى أمة تخوض البحارا**

**أرني أمة إذًا الجرح أوحى**

**وأرى في فم الزمان سؤالا**

**وأرى في سؤاله إنكارا**

**نرى الخوف ذلاً وعارا**

**أترانا نجري الحياة على ما**

نجد أن كلمة (أرى) تكررت (17) سبع عشرة مرة وعدد أبيات النص (46) ستة وأربعون، وعدد الكلمات التي يردف دلالة الفعل (رأى) (18) ثماني عشرة كلمة فيكون الإجمالي (35) خمسًا وثلاثين كلمة (لاح ـ توارى ـ غبارا ـ بعيد ـ الصغار ـ كبارا ـ يتجلى ـ يتوارى ـ وعيون ـ نلمح ـ ونظرنا ـ قلعة العز ـ حاجبيه ـ مقلة ـ توارى ـ الأستارا ـ بيانا ـ كلامه).

وبالتالي تحكم دلالة الجملة الشعرية في النص بدلالة هذه المفردة دلالة خاصة ودلالته شمولية على مستوى النص.

وعندما يبرز التركيب (أ وما) في ثنايا مجموعته الشعرية وفي معظم نصوصه الشعرية فإنه يشكل لازمة ذهنية عامة تشكل مفهومية عامة فهذا التركيب مكون على مستوى التقسيم الموسيقي من سبب ثقيل وسبب خفيف، وعلى مستوى التقسيم النحوي من ثلاثة أجزاء، وهمزة الاستفهام، وواو العطف، وما النافية وكلها حروف لا تقوم بذاتها، بل تفتقر إلى غيرها في إيضاح دلالاتها.

وينظر النقاد المحدثون إلى أن تكرار أسلوب من أساليب الأداء اللغوي في القصيدة المعاصرة.... يقوم بدوره الدلالي عبر التراكم الكمي للكلمة أو الجملة أو للحرف، وعبر الإلحاح على هذا الموضع أو ذاك يتم تنبيه المتلقي إلى غاية دلالية أرادها الشاعر وارتأى تأديتها عبر أسلوب التكرار[1].

ويشترط عز الدين إسماعيل أن يكون التكرار تقتضيه ضرورة شعورية «ولابد أن يكون كذلك نهاية طبيعية للدورة التي دارها الشاعر في القصيدة، أن يكون امتدادًا للرؤية الشعورية والخط الشعوري الممتد في القصيدة أن يكون في عبارة موجزة ـ ضرورة شعورية»[2].

والتكرار ظاهرة أسلوبية بارزة الأداء الشعري عند العشماوي، ويستفيض الحديث فيها ولكني سأقف مع مثال واحد وهو تكرار صيغة «أ وما»

وكما أن إيحاءات المفردة على مستوى شعر العشماوي يبرز فيها الجانب النفسي المهموم الذي يفتقر إلى طرف آخر يزيح عنه تلك الغمة، هذا الطرف يستدعيه العشماوي في السياق الديني والسياق التاريخي، والتفاؤل بالمستقبل، وهذه انفعالات يحس بها الشاعر وتبرز في المفردة الشعرية والتركيب الشعري كذلك، وهذا أمر يرسخ

(1) بتصرف من كتاب الأصولية والحداثة ص156، والقصيدة العربية المعاصرة ص304، 305، كامليا عبد الفتاح.

(2) الشعر العربي المعاصر، ص256.

فطرية العشماوي، وموهبته الشعرية لأنه يبدو من خلالها أكثر إقناعًا للمتلقي، وهذا الأمر يؤكد عليه أرسطو في كتابه فن الشعر بقوله: إذا كان الشاعر قادرًا على أن يحس بالانفعالات سيكون أكثر إقناعًا فيما يكتب وهذا هو السبب في أن الشعر إنما هو عمل رجل موهوب بالفطرة أكثر من كونه عمل رجل مجنون، فالموهوبون قابلون للتكيف بينما المجانين غائبو العقل[1]، والكلمات التي لا تتجاوز الحرف الواحد يستحيل أن تفضل بنفسها[2].

والبحث في دلالة الكلمة يقف على معرفة ماهية الكلمة في البحث الأسلوبي ولذلك لم يتفق النحاة على تمييزها من حيث تشاكلها مع مصطلح اللفظة من حيث الدلالة من عدمها، وقد قسم عبد القاهر المهيري[3] ألفاظ اللغة إلى ثلاثة أنواع منها الألفاظ التي تحدد وظيفيًا غيرها ومن ثم تكسبها استقلالًا وظيفيًا، وهو ما ينطبق على صيغة (أوما).

وقد أفاد العشماوي من ذاكرته الحافظة التي استقت هذه الصيغة تحديدًا من القرآن الكريم؛ ومن خلال صيغة «أولم» التي تكررت في القرآن الكريم «أولم نمكن لهم حرمًا آمنًا.....»

---

(1) نقلًا من كتاب **العبقرية تاريخ الفكرة** ص35 ترجمة محمد عبد الواحد محمد.

(2) **المقتضب** للمبرد ص1 / 36 عبد الخالق عظمة.

(3) **نظرات في التراث اللغوي**، ص78.

«أولـم نعمركم ما يتذكر فيه من تذكر»

«أولم يروا إلى الطير فوقهم صافات»

«أولـم يروا أنا نسوق الماء إلى الأرض الجرز»

«أولم تكونوا أقسمتم من قبل مالكم من زوال»

«أولـم يروا أنا خلقنا لهم.......»

فالدلالة الكلية بين الصيغتين متقاربة، يسري بعضها من بعض، فتمثلت في تجربة الشاعر فأفاد منها هذه الدلالة التي تأتي في سياق شعوري له وقعه وله إيحاؤه، وهي ما يمكن أن يسمى بالتناجية الذهنية التي تقتبس من النصوص المعنى الكلي بعيدًا عن التوافق الحر في الكامل، وربما انطبعت هذه الصيغة من إفادته من بعض التراكيب الشعرية التي انطبعت في ذاكرة الشاعر، كقول عمر بن ربيعة:

**أو ما أتاكم بالمحصب من منى**

**من أم عمرو وتربها ذكر**

وكقوله:

**كأن فاها، إذًا ما جئت خارقها**

**خمر بيسان أو ما عتقت جدر**

.........

**أوما سوى هجري عقابهم**

**أم ليس غير هواهم جرمي**

وكقوله:

**أوما رأيت البحر يفرق دره**

**ويخلص الأزباد نحو الساحل**

وكقول عبد الجبار حمد يس:

**منعم تهوى القوافي مدحه**

**أو ما يفرس الذئاب الهصور**

وكقول صفي الدين الحلي:

**فهناك أ وما للوداع مقلا**

**كفي وهي بذيله تتعلق**

وكقول الشريف الرضي:

**أو ما اتقيت، وقد اكتفيت فوارسا**

**يتجاذبون عوالي المران**

وكقول البحتري:

**أوما نرى حسن الزمان وما بدا**

**وأعاد في أيامه المتوكل**

وفي حدود ما اطلعت عليه، فإن هذا المنحى التعبيري لم يكن ماثلًا في أشعار الجاهليين، مما يشير بطرافته وجدته، واستدعاء العشماوي له استدعاء لذاكرته في تجسيد بنيته الشعرية، موظفًا فيها ما ينوي من دلالة متمددة داخل الصيغة مع ما يلازمها، ومتحولة من سياق آخر.

وظاهرة الاستفهام بهذه الصيغة أكثر بروزًا في شعر

العشماوي فقد ترددت كثيرًا من (40) أربعين مرة في دواوينه (مأساة التاريخ، عناقيد الضياء، خارطة المدى) وفق بنية نحوية مختلفة السياق والدلالة.

| | |
|---|---|
| أو ما رأت | أو ما + فعل ماضٍ |
| أوما تعرفه | أ وما + فعل مضارع مسند إلى ضمير بارز |
| أوما تشعر | أ وما + فعل مضارع مسند إلى ضمير مستتر |
| أوما للمرء قلب | أو ما + جار ومجرور + اسم مرفوع |

وفي التراكيب الثلاثة الأول تتلاشى هيمنة (ما) النافية على السياق إذ تهمل ويسقط أثرها الإعرابي لأنها لا تعمل إلا فيما هو اسم فقط، وهو ما يتوافق مع التركيب الأخير.

كما نجد الفعل المضارع هو المطية الذلول لهذه الصيغة عند الشاعر فتردد أكثر من غيره، والفعل المضارع يأخذ في هذا التركيب حالة الرفع «الضمة» وهي أقوى الحركات للتعبير عن فعالية حية واقعة في الحال ومستمرة أو هي أكيدة الوقوع في الاستقبال[1] بينما الماضي الذي ترد صيغته مع هذا التركيب كثيرًا يعبر عن فعالية ضعيفة لأنها حدثت ولم تعد قائمة في ذهن المتكلم إلا على سبيل الذكرى، وكما أن السياق يصور لنا وحدة الشعور التي تبحث عما نقص، أو عن شيء يكمل النقص الحسي والمعنوي، فإن في هذه الصيغة ما يتماثل فيه هذا المعنى وهذه الدلالة (فما النافية) هنا لم تمارس حقها النحوي

المقنن لأنها لم تكن قوية التأثير، ولأنها لم تكن في سياق نحوي يضمن لها ممارسة ذلك فهي وحالة الشاعر متساويتان.

كما نجد أن الفعل اللازم لهذه الصيغة هو الفعل (يرى) بصيغة المضارع و(رأى) بصيغة الماضي فهو الصديق الحميم:

**أو ما رأت لمياء.......**

**أو ما رأت أطفالنا حملوا**

**أو ما رأيتم كيف يجري.....**

**أو ما رأيت الفاتحين......**

**أو ما رأيت يد البطولة.........**

**أو ما رأيت بيارق المجد التي........**

**أو ما ترى البطحاء تفتح قلبها..........**

**أو ما تراه يجيء نحوك عائدا.........**

**أو ما ترى في الليل نبض دموعه**

**أو ما ترى التاريخ سل يراعه**

**أو ما تراه يصيخ مرهف سمعه..........**

**أو ما رأيت لوجهه وجه محمد**

**أو ما رأيت مقامه المرفوعا**

**أو ما ترى جذع اليقين قد ازدهى....**

**أو ما ترى الفجر المغرد لم يزل....**

**أو ما تراها صبهنت تسمع واعظا**

**أو ما تراها لا تغذي روحها**

**أو ما رأيت حراء يفتح للهدى....**

**أو ما ترانا في موكب عزنا**

**أو ما ترى الأبطال في صلواتهم**

وهذا الفعل الطاغي في مساحة الانفعال الشعري في المجموعات الشعرية يجسد الرؤية البصرية عند الشاعر، وهو ينظر إلى فعالية هذه التجارب.

وكأنها في ميدان تتعارك فيه تحت ناظريه، وهي تبعث الهم والحزن والأسف وزفرات التأوه التي تتمدد في ثنايا الجمل الشعرية، والرؤية التي يبرزها لنا الشاعر هي برهنة على واقع مرير يتماثل من خلال الاستفهام المستمر الذي يستطرد في البحث عن إجابته.

وسياق التساؤل هو فرض نقصي، قد لا يكون سبب البحث عن إجابته الجهل بها وإنما العجز عن تحقيق تلك الإجابة في واقع السؤال، فيكون النقض هنا معرفة الجواب هو الضعف والعجز بعينه، ولذا كانت نبرة هذا التركيب التساؤلي وجرسها يوحي بهذا، ولك أن تتمثل المعاناة النفسية والعجز التي تتماثل مع جرس هذه الصيغة، وهو أثر نفسي يتجاوز نفسية الشاعر إلى نفسية المتلقي، وهنا يكون جمال النص وكما يقول الغذامي: «إن جماليات النص ليست فيما يقول، ولكن فيما يحدث في النفس وهذا هو الأثر»[1].

وتتحول هذه الصيغة إلى صيغة إيقاعية مستبدة؛ حيث فرضت على الشاعر إيقاعًا واحدًا وهو بحر الكامل فحيثما نجد (أو ما) نجد إيقاعات بحر الكامل.

## نداءات حسن الزهراني

الصورة البارزة في الإبداع الشعري لحسن الزهراني هي صورة حزينة تجسدت في شعره إيقاعًا وبيانًا وأداء أسلوبيًا وباعتراف الشعر ذاته حين يقول:

**يا لساني لا أكتب الشعر إلا**
**حين تسري في داخلي أحزاني**
**ليس شعري ليعلم الناس أني**
**أكتب الشعر أو لعشق الغواني**
**إن شعري وصف لعذابي**
**حرق في فؤادي وتغشى كياني**

فالحزن - كما تقول كاميليا عبد الفتاح - يتبطن كل قصائد شاعرنا تقريبًا حتى تلك التي يشدو فيها للحياة، أو يحاول التواصل مع الجحود[1].

هذه الصورة التي استفاضت على بساط شعره استدعت نبرة النداء كمخرج يتنفس منه الشاعر أمام حزنه وغربته، فكان هذا الأسلوب ظاهرة بارزة في شعره

(1) الخطيئة والتكفير، ص 287.

(2) الأصولية والحداثة، ص94.

وانعكاسًا لما في الواقع، ويتداخل معه من غير تزييف، بلباقة الشاعر الفذ، وبشاعرية الصورة المعبرة، والشاعر الذي يتخذ مبدأ أو مثلًا أعلى أو سياسة تحول بينه وبين قبوله للحياة كما هي إنما هو يفرض حدودًا على نفسه ويخلق صورة زائفة للحياة.

ومهما بلغت رؤيته من الصدق والخير والجمال فإنها لن تعيننا على فهم الحياة أو، تعديلها، لأنها لم تصدر عن الظروف الحقيقية التي تعاش فيها الحياة[1].

لذا كان الشاعر يستفيض نفسه الشعري بتوافق واتساق مع من يعايشه في الواقع، فالشعر عنده قيمة تلامس خلجات المبدع، ولابد أن تكون صادقة، وهذا التوافق في عكس وقائع التجربة المعيشة لم يكن نقلًا مباشرًا للواقع ولا محاكيًا له هو بل سما في تصويره بلغة شاعرة ذات فعالية أدبية تتناهى فيها الصورة، وتسمو فيها اللغة.

والنداء يمثل ظاهرة أسلوبية وظاهرة نفسية؛ فالإنسان يستطيع أن يتخلى عن النداء لأنه كائن اجتماعي وهو كذلك - كما يقول يوسف جابر - بمقدار تفاعله وتكامله وعلاقاته مع الآخرين، ومن هنا يكون النداء حاجة ضرورية له، ومسيرة الإنسان هي نداء وندية واستغاثة، وإذًا كان النداء لا يحيل إلى واقع خارجي وفقًا للسانيات البنيوية أفلا يحيل

(1) الحياة والشاعر، ص727.

إلى ذاته[1].

والنداء فعالية لغوية واللغة نظام من الإشارات يضم كل التجارب النفسية، الإدراكات الحسية، الشحن الانفعالي، الاستفهامات، والإدراكات العقلية.....[2].

ويبين النحاة أن حرف النداء وضع لنداء البعيد حكمًا أو حقيقة وفي إطار الحكم أو الحقيقة يبرز المد الدلالي لحرف النداء من خلال النظر في سياقه الجملي، وامتداده، الأفقي في ثنايا النص.

وكل تعبير في النص له دلالته وله قيمته المضمونية ولا يوجد تعبير بلا مضمون عدا بعض الحالات التي يعزل أحدهما الآخر بشكل سطحي ولا مضمون دون تعبير[3].

وبنى الشاعر سياقاتها التركيبية على الزمن الماضي فيكون هو محط الدلالة؛ بحرف النداء يخلفه بصوت الفعل الماضي يقول الشاعر:

**يا من طغت فؤادي الحاني**
**أعد الفؤاد بجرحه وكفى**
**يا ظالمي يا من قضيت على**
**حلمي وأبدلت الوصال جفا**

(1) البنيوية في النقد العربي المعاصر، ص154.

(2) السابق، ص 154.

(3) مقدمة إلى علم الدلالة الألسني، هيربيرت بركلي، ص71.

.................

يا صديقي
عندما فتشت
أوراقي القديمة
شاهدت عيناي
وجهك
يا من أذاب النوى أزهار فرحته
واستاسدت حوله الأكدار والإحن

.............................

يا أيها الجبل
الذي هصرت له
كف الأصيل
عباءة ذهنية
تمتد نهرا

...........................

يا صاحب الخلق الرفيع تبدلت
أحوالنا... إحساسنا متبدل
يا صاحب الوجه الصبوح تعكرت
بسماتنا وضميرنا متجمد

وبدلًا من أن يكون الشاعر متطلعًا إلى أفق المستقبل نابضا بالحياة نجده بروح منكسرة منكفئة على ذاتها تعاني من الماضي وتستسلم لآثاره.

والأفعال الماضية في الأمثلة السابقة تقدم صورة عن مد شعوري مبطن في معظم نتاج الشاعر، وبالتالي كانت جملة النداء كالتالي:

(يا) + منادى مضاف + فعل ماضٍ

(يا) + منادى نكرة مقصودة + فعل ماضٍ

(يا) + منادى شبيه بالمضاف + فعل ماضٍ

وجمل المنادى الثلاث تدخل في سياق الشبيه بالمجهول؛ لأن الشاعر لا ينادي ذاتًا بعينها، تعقل وتعي، بل ينادي ذاتًا شائعة لا تسمع ولا تعي، ولا تعقل، وبالتالي هو يتنفس من خلال سياق النداء لا لإيجاد منقذ، يبرز له من خلال خطابه الندائي بل من أجل كسر حدة اليأس والحسرة المحتدمة داخله، وقد استخدم الشاعر صيغ النداء: المنادى المضاف، والنكرة المقصودة، والشبيه بالمضاف، والنكرة غير المقصودة، وتبقى صيغة واحدة وهي المنادى المفرد العلم، فكأن الشاعر لا يجد ملاذًا يخاطبه بكل صراحة، وحتى ما جاء على صيغة المنادى المضاف لم يكن علمًا مركبًا فيأخذ حيازة معرفية بامتياز يخاطبها الشاعر بكل صراحة وثقة بل كان غير ذلك، ينقلنا هذا الرصد إلى أن الشاعر يعيش أزمتين؛ أزمة واقع مليء بكل أبعاد الحزن والأحداث المتقاطعة في استدعاءاتها، ومخاضاتها، وأزمة أخرى تتجسد في الصوت الندائي المهدور الذي يوجه عبثًا إلى فضاء خال من كل ما يجعل لهذا الصوت صدى ترجيعيًا يلبي غاياته ورغباته.

في هذا البيت:

**يـا لـيـت مـن حـولـي وحـولـك أيـقـنـوا**
**أن الـحـيـاة سـراب سـعـد يـنـفـد**

ويلجأ الشاعر إلى حرف التمني «ليت» بما يحمله من دلالة الحسرة متجاهلًا من كان حوله وعدم استخدام ما يدل على القصيدة والتعيين بل جعل المنادى مشاعًا، مردفًا صيغة الماضي التي تبطن معنى النفي أي: يا ليت من حولي وحولك أيقنوا أن الحياة.. لكنهم لم يوقنوا.

ويكرر الشاعر النداء بصيغة التمني ذاتها «يا ليت» لا للتأكيد وإنما لترجيع حد التحسر في داخله.

في نص (طائف الأحلام) يتعانق العنوان مع دلالات النداء، ويمتد في ثنايا النص مؤكدًا المشهد المتخيل الذي يأتي في حالة غير واعية تتراءى للشاعر في أحلامه، وكأنه ينادي عبثًا، ويأتي التكرار مسليًا يبث فيه الشاعر شكواه يحمل استفهامية لا يكتمل فيها طابع الحوار السردي فالطرف الآخر طرف وهمي لم يكتمل معه نصف الحوار:

**يا طائف الأحلام**

**من ذا الذي يغتال جرح الفرحة الغائر**

**من ذا الذي ينقذ بدر المنى**

**من يزرع الآمال في مقلتي**

وتمتد عيناه كنداء حتى مع طائف الأحلام الذي يتجلى للشاعر كأنه أمر واقعي، تساؤل يقابله تجاهل، تودد يقابله جفوة، إمعان في الطلب وإصرار على صيغة الأمر:

**يا طائف الأحلام زد مهجتي**

**يا طائف......خذ كل.......**

**يا طائف الأحلام قف بي**

**يا طائف الأحلام.....أنثر علي....**

**يا طائف الأحلام..... أكتب.......**

لا يقابله شيء، ويتحول النص برمته إلى جملة ندائية، منسوجة بنعوت مكثفة الدلالة، ومتقاطعة الصورة والمعنى، نعوت بعضها يصادم بعضًا، تنبئ بحركة الشعور المرتبك في ذات الشاعر.

فالعمر الغابر يقابله روعة الحاضر، والطيف العابر يقابله الحظ العاثر وهذه دلالة مستنتجة من إجمالي سياق النص وقد قيل: أعطني السياق الذي وضعت فيه الكلمة أخبرك بمعناها. وأهل اللغة، يعدون حرف النداء متفوقًا في الدلالة على فعل النداء المقرر، وقد عبر الشاعر بالوصف المضاف امتدادًا لعنصر الزمن الذي يقف فيه حائرًا بين فخره بالماضي وامتعاضه من الواقع المعاصر واستشرافه للمستقبل، ويبقى الزمن الماضي هو المستوعب للتجربة وسياقها العام صرف دلالة الزمن المضارع الظاهرة إلى واقع ماض، فهو ينادي (يا طائف الأحلام من يزرع الآمال في مقلتي، وينبت الأفراح في مقلتي) وتعليقها بالشرط زمن مستقبل لكن السياق العام سلبه المستقبل وصول كل أمل إلى يأس وكل فرح إلى حزن، وهكذا تدور تجربة الشاعر بين الخطين.

وقد عبر بالأمر ولم يرد حقيقته الدلالية، وعبر

بالاستفهام في ثنايا جملة النداء ولم يرد حقيقته الدلالية، وعبر بالشرط كذلك ولم يرد حقيقته الدلالية، وهذا انحراف عن أصل اللغة وإبداع كامن في الدلائل الدلالية والأسلوبية لأنها تشحنه بدلالات جديدة رائدة على معناه المعجمي، وهذا ما عناه عبد القاهر الجرجاني بقوله: «قد علمنا علمًا لا تعترض معه شبهة أن الفصاحة فيما نحن فيه عبارة عن ميزة هي بالمتكلم دون واضع اللغة وإذًا كان كذلك فينبغي لنا أن ننظر إلى المتكلم هل يستطيع أو، يزيد من عند نفسه في اللفظ شيئًا ليس له في اللغة حتى يجعل ذلك من صنيعة مزية يعبر عنها بالفصاحة وجملة الأمر، إنا لا نوجب الفصاحة للفظة مقطوعة مرفوعة من الكلام الذي فيه ولكنا نوجبها لها موصولة بغيرها ومعلقًا معناها بمعنى ما يليها»

والمشهد الحسي يتوافق مع المشهد الخيالي في دلالته وفحواه، فالواقع تحول إلى سراب ما يلبث أن يتحول إلى حلم، يعلن عنه الشاعر بأنه حلم خائن.

**يا سيدي طفت الديار............ ورأيت في أفقي سرابًا**

**شاحبًا بل كاذبا**

**ورحلت أطرده وعدت أضم في عيني**

**حلمًا خائبا**

من شدة الروح الفاقدة للأمل يورد ألفاظًا لا قيمة لها دلاليًا؛ حينما يصف السراب بالكاذب، بل كانت عبثًا من حيث النظر في قيمتها الدلالية، لكن الشعور هو المسوغ والمشروع لهذه العبثية في اللفظ، فالموقف كبير، وصعب، وإذًا لم تكن التجربة هي ما يسخر المفردات الشعرية

ويطوعها فقد الشعر قيمته وفقد إبداعه.

وتأخذ جملة النداء سمة تكرارية بارزة يتكرر فيها المضاف والمضاف إليه كلازمة تضع بصمتها على النص بأكمله ففي نص (سدرة الشوق) نجد الجمل الشعرية التالية:

**يا سدرة الشوق كاس العشق أظمانا**

**ياسدرة الشوق يا تمثال ذكرانا.....**

**يا سدرة الشوق بحر العشق أنآنا.....**

**يا سدرة الشوق ماذا أنت قائلة.........**

**يا سدرة الشوق ذقنا كل موجعة........**

وفي نص (الشعر والمزاد):

**يا ويحكم هل ظننتم شعرنا سلعًا**

**يا ويحكم أي شعر لا شعور به**

**يا ويحكم إن شعر نبض أوردة**

وفي نص (ستائر الضمائر):

**يا صاحب الخلق الرفيع تبدلت...**

**يا صاحب الوجه الصبوح تعكرت...**

**يا صاحب الخلق الرفيع أما لنا...**

**يا صاحب الخلق الرفيع طموحهم.....**

وفي نص (يا لساني ماذا أرى في زماني) تكررت صيغة النداء (يا لساني) ست مرات، وفي نص (سفاح الجنوب) تكررت صيغة النداء (يا طريق الجنوب) ست

مرات، وهكذا نجد أن جل شعره يصلح مثالًا لذلك.

## علي الدميني تأكيد الذاتية

قبل أن يكون النفي ظاهرة أسلوبية عند علي الدميني[1] كان فكرًا ممنهجًا في حياته لم يجد مضمارًا له إلا الشعر والأدب، فتعالق شكلًا وفكرًا مع عبد الوهاب البياتي، ومع أحمد مطر، وهذان هما من رواد الثورة على المألوف ـ في القصيدة الومضة أو الصاروخية كما يسميها عز الدين اسماعيل؛ لأنها تمثل منحى في الرؤية يقابل منحى القصيدة الطويلة، ولأنها تقوم على أساس اتخاذ بؤرة واحدة للنظر في واقع الحياة، وتنطوي على طاقة تفجير ضخمة[2].

والدميني يلجأ إلى هذا النص شديد الإيجاز والممتلئ بالإيحاءات والدلالات والتأويلات، كمظهر من مظاهر اللفظ المبطن، الذي يبرز في حيثيات الثورة والتمرد، والخروج.

وفي سياق النص المبطن والمجسد في دلالة التمرد يتعالق مع ما يرمي إليه عبد المعطي حجازي حين يقول:

(1) ينظر ديوانه **رياح المواقع** ص8 ـ 35 وديوانه **بياض الأزمنة** 9 ـ 89.

(2) **الشعر المعاصر**، ص400، 401، وقد تنادى عبد الرحمن المحسني تحت عنوان القصيدة الومضة ص365 في كتابه شعر التفعيلة في السعودية.

«إن له أن يستخدم العروض كما يشاء، إن له أن يستخدم العروض الجديد بأشكاله، وله أن يعود إلى عروض القديم عودة مؤقتة أو نهائية، مادام قادرًا على أن يثقل بالإيقاع كلماته، فلا تتأرج زرز، ولا تفر منه هاربة باهتة»[1] ويتعالق أيضًا مع قول أدونيس:

«إن التراث المكتوب، مهما يكن غنيًا لا يصح أن يكون بالنسبة إلى المبدع أكثر من أساس ثقافي يؤكد به التجاوز والتخطي، لا الانسجام والخضوع، إن رؤيا الشاعر المبدع لا تكمل القيم والقواعد وحسب أيًا كانت، وإنما تجاوزها، إنها أغنى منها وأشمل وأسمى والذات أفق معرفي ينبغي استقصاؤه باستمرار، ولكن مفهوماته وطرائق تعبيره غير ملزمة أبدًا»[2].

وهذا نفي الواقع، وتمرد عليه، والتمرد ثورة، والثورة تخرج عبارة التمرد.

ولا بأس أن يثور الشاعر على الإيقاعات التقليدية، فهذا منحى يبقى في دائرة التجديد الشعري، لكن المؤسف أن يثور على القيم التي تؤطر هذا الشعر، وتعطيه صبغة خاصة يختلف بها عن غيره من أدب الأمم الأخرى.

(1) من مقالة في الرؤية والتجربة منشورة في مجلة الفكر التونسية، عدد خاص في قضايا الشعر المعاصر ص61، العدد 9 / 1981.

(2) تجربتي الشعرية، مقالة منشورة في مجلة الفكر التونسية عدد 9/ 1981.

والشعراء الذين يقبلون الواقع ويتمردون عليه يؤكدون أهمية الجنس والهواء... هم ثائرون مراهقون لم يصلوا بعد إلى مرحلة الرشد التي يصل فيها الشاعر إلى توافق واتساق مع عصره، ويستمر تحت قيمه وعاداته بدلًا من أن يخرج عنها. يقول (ستيفن سبندر): «ولو قرر شاعر من الشعراء اليوم أن جميع القيم التي كان يعتبرها الناس حية في الماضي هي في الواقع قيم ميتة، وأن قوانين الآلة وحدها هي التي تحكم بين البشر لاتضحت لنا سفاهة هذا القول مباشرة لأن ذلك معناه أن الذي يتحكم في الإنسان هو النظم والآلات فحسب، وأن الحياة كما كانت تعيشها الأجيال جميعها عبارة عن جمود وموت...»[1].

وفكرة النفي هي ما يؤكد قضية الموت، ويتكرر ما يدل عليها كثيرًا صراحة وتلميحًا، والموت لا يرد وفق معناه في أصله اللغوي بل يرد بمعنى مجازي يفيد انتفاء الإرادة، فلا يجد أحدًا يموت بإرادته، كذلك الشاعر ليس له فيما يدور في واقعه، وحول مسألة الموت وما تحويه من غموض وإثارة يمضي النسق الشعري في تصوير الواقع.

ولم يكن الدميني نسيج وحده في هذا الاتجاه بل أخذ عن الشعر الحديث أن تسوده أفكار الموت... والشاعر باهتمامه بفكرة الموت إنما هو يقبل الظروف التي يجد نفسه فيها، وفي الوقت نفسه يؤكد الفرق بين الحياة والموت، وبذلك فهو حقيقة الحياة...»[2].

(1) الحياة والشاعر، ترجمة سهير القلماوي، ص116، 117.

وحقيقة الحياة الراهنة عند الدميني حقيقة لا تتوافق مع رؤيته، ولا تتبدى له كما يريد. إن ثمرة التفاعل بين الفكر والعاطفة هي التي أنتجت لنا هذا النسق الشعري في لحظة زمنية كانت مليئة باضطرابات فكرية متصارعة يقف الشاعر في واحد منها يناهض، ويثور، ويتمرد، ويعزز مبدأ ذلك التمرد، وينضج بخطاب شعره واقعًا ذا اتجاهين، انفعل مع واحد منها وتفاعل، وأسلم نفسه للتأثر به والتأثير.

وقد أجج أدونيس ثورة التمرد، ودعا إلى مفارقة حيثيات الخطاب الشعري القديم وخصائصه فإن القصيدة الجديدة من هذه الناحية تركيب جدلي رحب وحوار لا نهائي بين هدم الأشكال وبنائها... تتضمن القصيدة الجديدة مبدأ مزدوج الهدم لأنها وليدة التمرد والبناء، والشاعر يطمح أن يكون وأن يبقى ثورة دائمة التقليد ـ الثبات،... التحول وطنه الشعري[1]، وهذه دعوة تأخذ مساحة واسعة من التيه، والضياع، يفتقد معها الشعر حدوده وقيمه، وقدرته على التأثير، وإشباع رغبة المتلقي الذي يبحث عن أدب يخالج عواطفه ويداخل أحاسيسه.

ويستخدم الدميني معظم أدوات النفي (ما ـ ليس ـ لا ـ لم) ويتوسل في بنية الفعل المضارع ثم الماضي في ترسيخ مبدأ النفي، حيث لم ترد «لا» نافية للجنس إلا في ثلاثة مواضع أو أقل بينما تهيمن «لم» على جمل النفي

(1) الحياة والشاعر ص121، 122.

(2) مقدمة للشعر العربي، أدونيس (بتصرف).

بصورة مطلقة.

| | | |
|---|---|---|
| ما النافية | + | فعل ماض |
| لا النافية للجنس | + | اسم نكرة |
| لا النافية للجنس | + | فعل مقدر + اسم معرفة |
| لم النافية | + | فعل مضارع وهي صورة مهيمنة |
| ما النافية | + | فعل مضارع |

ومادام السياق سياق نفي فقد اختفت معه صيغة الأمر، فالنفي لا يقابله سلطة، ولا يأخذ سياقه معنى الطلب بل هو مجرد من التأثير الحسي في الطرف الآخر، ولم يبق له إلا التأثير (الكرزماتي) فقط لا غير.

وعنصر الزمن هو المهم في مدار النفي زمن مضى، وزمن حاضر، وزمن مضى يقابله موت وجمود، وزمن حاضر يقابله صراع وإثبات ذات، لكن هذا الصراع لا يحمل في حيثياته سلطة فارضة بل سلطة مشوشة على معطياته، ومحدداته ورؤاه.

**الزمن الماضي ليس إلا رفاتًا عند الشاعر، والرفات لا قيمة له**

**ما تقدم من رفات زماننا العربي......**

وهذا الرفات مكانه التابوت، ولا غير، وهذا التابوت أصبح عند الشاعر، موطن إخلال وإحلال، بعث وممات،وأد وإحياء، وهو في الأخير يتنفس سبع المثاني ويصلي عليها صلاة الغائب، ولا رجعة لها.

**في الهزيع الأخير الذي يتنفس (سبع المثاني)**
**سوف أعصر إثم القبيلة في قدحي**
**وأساقي شريك القنوط «زهابي»**
**هو مركبها لائذًا بالحيل كما يشتهي**
**والنحيب الذي ما انتهى**
**وهو مقتلنا لائذًا بالمعاني**
**فلنصل علينا صلاة الغائب، وإني**
**أؤم الجماعة**
**مرتعشًا**
**في**
**مكاني**

ويبقى الشباك منفذًا ضيقًا، لا يزال يجلو له صورة بيضاء، تتشقق معه أركان الحائط الذي يبدي فيه الوهن كل صباح، وتكثر أوجاعه، فيتوسل بغيره، لكن الشباك لن يحمل دائمًا، ولن يبقى إلى الأبد.

**تنشق أوجاع الحائط كل صباح**

**فيمد الحائط كفيه إلي ويجلس قرب الطاولة البيضاء**

**.................................**

**لم تحمل معنا هذا الشباك**

ويتجرأ شيئًا فشيئًا فيرتفع صوته، ويعلق صراحة بأنه مليء بما ليس له:

**مليء بما ليس لي**

**أنا الطائر الجاهلي**

**كيف لم تختلف**

**أتت عريني من صباي، وهياتني حارسًا**

**للمسرات**

**وأنا كنت رمحك في الصيد**

«كيف لم تختلف» تركيب تكرر مرتين على مستوى نص «حالات» يحمل صورة استفهامية تصورية يبحث عن كيفية جوابية بما يثير الدهشة والاستغراب فكيف لم تختلف، وأنا كنت رمحك في الصيد ولكني لا أصيب الهدف، وكيف لم تختلف وواقعه مليء بما ليس له؛ كيف؟.

ووهن الحائط وتساقطه، صورة انتفائية، يتبدى معها أمل الشاعر دون وهم ولا ادعاء، فلم يعد ذلك الحائط يحجب عنه الهواء، ولم يعد يرى رؤية ظلامية بل أصبحت كالثلج ناصعة البياض والصفاء:

**وتنحدر عنه السنون طائعة**

**هكذا دون وهم ولا ادعاء**

**دون مرئية لامعة**

**يتقدم نحوي هواء من الغش أبيض**

**يلمس شعري**

**ويعالق كالثلج فوق جفوني**

**تنحدر عني السنون وتذهب في إثره طائعة**

وما يلبث أن يعتبر تلك الصورة وهمًا فينفيها، أو أنها ما زالت صورة فقط، ولم تصبح واقعًا فلم يستطع أن يرويها، ولم يستطع أن، يشرب من البئر التي يهوى، ولم يبصر من الأحلام إلا موتها المائل في الأصفاد:

**قبل ما يطرب عينيك ولم تبرح جنوب الماء**

**لم تشرب من البئر التي تهوى**

**وقلبك، ذابل ظامئ**

**فيما يروى**

**ولم تبصر من الأحلام إلا موتها المائل في الأصفاد!**

ويتحول الحلم إلى (كابوس) يغير الصورة الناصعة البياض، فهو ليس إلا سحر الوهم فيما يشبه الميلاد.

ورغم أن هناك طرفًا آخر يحرك فيه صورة التفاؤل، ويسوقه إلى دائرة الحدث، ويقف معه ضد الآخر، يتجرد الشاعر من عناصر قوته، وأن هذه العناصر تتحول إلى صورة مشجعة، صورة مطمئنة للطرف الضد:

**قيل ما يقتلك الآن وقد قاربت من خمسينك الأولى**

**ومازلت غلامًا صالحًا للذبح في الأعياد؟**

**قلت: قرناي جميلان وأخشى أن يراني عاريًا**

**دونهما الجلاد**

ولأن الصورة الواقعية بدت تتلاشى وبدت تغيب عنه حقيقة وخيالًا ، وكانت العودة إلى الحلم أفضل من لا شيء:

**ما كنت أعشق ضلع الليل حين سجى**

**لكنه يوم غاب اشتقت للأرق**

ويحتدم الصراع في داخله، ويسيطر عليه اليأس، وتبقى الصورة حاضرة غائبة في مشهده الخيالي، غائبة في مشهده الواقعي، صراع بين أمل وألم، يتغلب فيه الألم:

**والبحر أول ماء المجاز فما**

**وآخر الحزن في صحرائه**

**وكمن**

**أضنى علي ولم أضن على لبد**

...............

**زوجت أنثى**

**فلم تعقر**

**ولم تلد**

وسقط الجدار، ولم يعد ينظر من الشباك، فتبدى له الخبت وماذا في الخبت (الصحراء)، غير الفقر والبؤس

والوحشة، والانقطاع! لكن الشاعر يراها بمنظار آخر يراها بياضًا غرس فيه زهو مناخه ومهما وقف حجر على رمل المسيرة اجتاز بمهرته المسافة، ولم يكن ليقتادها في الليل لكنه سيهذي بوقع تحرك الرعيان في عرصاتها البيضاء، وسيواجه ذلك البعير، وما خلفه من قحط، وما أتى به جرب.

والصحراء البيضاء هي صورة حسية للانتفاء، والجمل الأجرب صورة نسقية للماضي، وكلاهما يجسدان مضمرًا نسقيًا في رؤية الشاعر يرفض التماهي معه ويعزز ما يظهر مفارقته.

ويمثل الشارع الخلفي ميدان هذا التمرد فهو بالنسبة إلى الشاعر منفى «يتكرر ثلاث مرات في المقطع يكمن في مأساة الشاعر إنه المكان الذي يصنع نفيه وغربته، إنه المكان الذي يسلبه أمون، والمكان هنا يتعين به الحال.....»[1].

وكل رؤية يثبتها الشاعر هي انتفاء لرؤية أخرى وتبقى (الصحراء البياض) لازمة ذهنية تبرز مع الشاعر في منحى من مناحيه:

**ما تبقى من العمر إلا بياض الصبايا يلوح**
**للطير**

**أن أهبط من عل**

(1) قضايا وإشكاليات، نذير العظمة، ص120.

ويتصارع الشاعر مع واقعه حتى يبدو متناقضًا فمرة يعلن إفلاسه وتجرده إلا من ذكريات:

**ما تبقى من العمر إلا بياض الصبايا**

**ما تبقى سوى رعشة الثوب في بدني**

**ما تبقى من العمر إلا التي راودتني صغيرًا**

ومرة أخرى يبقى في سياق الأمل:

**ما تبقى من العمر إلا الكثير**

ويعود إلى التناقض مرة ثانية:

**ما تبقى من العمر إلا يسير يقود يسيرا**

وعلى مستوى التركيب النحوي يصدمنا بقوله:

**ما تبقى من العمر إلا الكثير**

فما بعد إلا في عرف النحويين جزء مما قبلها، وليس كلا ويفترض أن تنفي دلالة النفي بهذا التركيب، والاستثناء.

غير أن الشاعر كان يعيش في داخل النفي ولا يعيش النفي داخله فكان يسير، ويستشري بكل طغيانه في ثنايا الشاعر.

ويتكئ الشاعر في إبراز هذه الدلالات اتكاء طاغيًا على الفعل المضارع وأداة الجزم «لم» التي لا تلازم غيره، فكان معها الفعل في أصله وطبعه أحادي النظرة لا يقبل أن تكون لغيره، وهي أيضًا لا تقبل غيره.

وعلى الفعل الماضي، وأداة النفي «ما»، فقد تكررتا

في نصوص الهوادج، والخبت، وبلاد، وحالات (30) ثلاثين مرة مع صيغتي الماضي والمضارع، وهي هنا لا تقتضي التتابع التاريخي، والرتابة في استحضار الزمن، إنما تقتضي التداخل النفسي، بين استحضار الماضي، ومصارعة الحاضر.

## الذات العاشقة وصوت الضمير المتصل

يعترف عبد الرحمن سابي صراحة بأنه أناني:

**إنني في الحب**

**شهم**

**وأصيل**

**وأناني**

ولا يكون كذلك إلا حين تبرز الذاتية التي أخذت مداها، حتى أصبحت نقطة الارتكاز التي ينطلق منها وإليها.

وتتضح دلالة الذات من خلال ضمير المتكلم الذي يتمدد بكل هيمنته، في ثنايا النصوص، وتبرز أهمية الضمير في كونه مسمى لا يمكن الاستغناء عنه، بل يجعله (هارفج) شرطًا حتميًا لبناء أي نص[1].

ويتشكل النص في صدر الضمير والمتصل البارز

(1) **مدخل إلى علم اللغة النصي**، ترجمة فالح العجمي، نقلًا عن **شعر التفعيلة في السعودية** ص 160.

والمستتر بصيغة الفاعلية، والصيغة المفعولية، والصيغة الإضافية والفعلية للضمير المتصل، إذ يتمدد في دلالته بين الأنثوية والذكورية، وهما ما يبوح ديوانه الثاني (أوجاع أنثى) من خلال فاتحته بهذا العنوان المخاتل الذي يحتمل عدة دلالات وينفتح على عدة دلالات أيضًا، والربط بين العنوان، وحيثيات النصوص يحدث مفارقة عجيبة قلب فيها الشاعر مسار الدلالة المتوقعة، وقلب فيها قواعد اللعبة، وخاتل بها المتلقي؛ فالأوجاع ليست إلا أوجاعه، والهموم ليست إلا همومه.

وتبرز صورة الذات الحائرة من صيغة الطلب التي تبرز معاناة الشاعر:

**علميني**

**كيف أغدو عربيا**

والضمير هنا أخذ حالة النصب، وهو تعبير عن دلالة الضعف، وقد يضمر ليمضي هكذا في ابتعاث هذه الدلالة:

**أخبريني عن أناس**

**ثملوا خوفًا**

........

**أخبريني هذه الأرض التي جفت حنانا**

لتجعله من شدة أنانيته وحبه لذاته يعبر بالشيء وضده فهو شهم، وفي الوقت ذاته أصيل وأناني، وهذه مفارقة يقوي جذورها الضعف والحرمان.

ويتحول الإسناد من الاسم الظاهر المتعلق بالطرف الآخر، صيغة الإسناد إلى الضمير الذي يتنافى مع دلالة العنوان فيرجع عن مخاتلة القارئ ليقول:

**هي بعض أوجاعي التي أبعثها...**

وحينما تتضخم الذات، وتبلغ درجة الأنانية ذروتها يدخل الشاعر في معركة مفلسة أخلاقيًا، يتناسى كل حدودها، ويتجاوز كل خطوطها، ويضعف حتى يصبح لعبة لا حراك فيها ولا حياة:

**خذيني في بقايا الليل.....**

**صوغيني كما شئت**

**هبيني في الخدين....**

والطلب هنا بصيغة الأمر، والأمر يلزم آنية التنفيذ، والاستجابة للتوسل، لا تتحمل التأجيل.

ويتحول الضمير من المفعولية إلى الفاعلية ويتحول معه الشاعر، ويعلن تحوله صراحة، ولم يعد دمية لا حياة فيها بل انتفضت غيرته، وظهرت لإرادته ويعلن ويقول:

وهذه الجملة تحمل ضميرين مرفوعين مستترين، والضمير المستتر عند النحاة في حكم المتصل، الضمير الأول مبطن في الفعل أشاء، والضمير الثاني في الفعل أدخل وهذا التحول يتقوى بدلالة الضمير المرفوع، وبدلالة النفي، فاجتمع في الجملة دلالتان قويتان تؤكدان مبدأ التحول، بل يمتد ذلك إلى الثأر من ذاته الضعيفة أولًا، ثم من سلب إرادته وجعله دمية وألعوبة:

**ولكني ساثار**

**ساصلي.......**

**وأدعو الله....**

ويتعالق الشاعر بما يدعو للدهشة مع علي الدميني في استدعاء بعض مفرداته منها مفردة (بياض) التي تأخذ مساحة واسعة في ديوانه السروي والرياح البيض ومعظمها تأتي في سياق فاعلية الضمير:

**فاكتب**

**عن بياض الملح**

**..........**

**وتكتب عن رياح بيض**

**..............**

**ومارسي الغواية**

**برسم لوحة بيضاء**

ولعل اقتران البياض المرفوع اقتران تتعانق فيه دلالة القوة، فالبياض يعني الوضوح والصراحة، والقوة أيضًا، والانتشاء، والرفع حالة إعرابية قوية، والربط بينهما من قبيل الربط النفسي الذي يبعث على اختيار المفردة، وبناء الجملة، وتمام التركيب..... نسق يلبي تلك الإثارة الوجدانية، وكما يقول سارتر: «مما لا شك فيه أن الانفعال والهوى وكذلك الغضب والسخط الاجتماعي، والكراهية السياسية، هما مصدر كل قصيدة».

وتبقى مدارات الضمير مستهلكة في اتجاهات ثلاثة ظلت ذاتية الشاعر تراوح بينها؛ مدار الشوق، ومدار الحرمان، ومدار الاستكبار، وجميعها تتبدى وتغيب من نص إلى آخر.

بعد هذه القراءة الشاملة تصل بنا هذه الدراسة إلى عدة نتائج من أهمها:

- أن النص بنية شمولية كبرى تظهر من خلالها صورة الأديب المنفعل بما حوله.
- أن النص يتضمن في داخله بنى صغرى تأتي على مستوى الحرف، وعلى مستوى الكلمة، وعلى مستوى التركيب، تجسد ملامح الرؤية عند الشاعر وتفصح عن مكنوناته، بل تشكل لازمة ذهنية تفرض الرؤية العامة وحدودها في ذات الشاعر.
- أن هؤلاء الشعراء (النموذج يمثلون مذهبين مختلفين شكلًا ومضمونًا، رؤية وتوجهًا، توافق شعراء كل اتجاه في إنتاجهم توافقًا فرضته طبيعة التجربة، وطبيعة الرؤية.
- أن كسر سلطة العادات والتقاليد، ومرجعية اللغة، والبلاغة والإيقاع سمة بارزة، ومطلب سهل، ومنهج له مسوغاته في القصيدة الجديدة، وأن الطرح النقدي الجديد لا يرى بأسًا في ذلك؛ لأن هذه الكلمات ستشكل لغة جديدة مهما تباعدت وكسرت قيودها، وظهرت على نحو غير مألوف بعيدة بعضها عن

بعض، غريبة بعضها عن بعض، ستتفارق، وتلتقي في صورة متماسكة وبين الدارس أن هذا توجه خطير يقضي على ملامح اللغة شيئًا فشيئًا، ويسعى إلى تقديم الإبداع الشعري، وتفريقه عن لغته الحية ومن محتواه.

أن كل شاعر تبقى له بصمة واضحة في شعره تتمثل إما في رؤية معينة تبقى مهيمنة مسيطرة عليه في غالب إنتاجه، وإما في ظاهرة أسلوبية تتضح معالمها وتبرز في مجمل أبياته.

**انتهى**

**وصلى الله على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.**

# روافد الدراسة


- **الأدب الإسلامي إنسانيته وعالميته**، عدنان النحوي، دار النحوي 1407.
- **أسرار البلاغة**، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق/ محمد رضا، دار المعرفة، بيروت.
- **الأسلوب والأسلوبية**، عبد السلام المسدي، تونس 1981.
- **الأسلوبية في الخطاب العربي**، عبد العاطي كيوان، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ط1، 1420.
- **الأصولية والحداثة في شعر حسن محمد الزهراني**، دراسة تحليلية، كامليا عبد الفتاح، نادي الباحة الأدبي 1429.
- **أصولية قديمة في شعر جديد**، نبيلة الرزاز اللجمي، وزارة الثقافة، دمشق 1995.
- **إشكالية الغموض في القصيدة الجديدة**، سعيد السريحي، كتاب محاضرات النادي الأدبي بجدة، المجموعة الثالثة، دار البلاد 1407.
- **إعجاز القرآن للباقلاني**، تحقيق/ أحمد صقر، دار المعارف مصر 1954.

- **آفاق معرفية في الإبداع والنقد والأدب والشعر**، عز الدين إسماعيل، نادي جدة الأدبي1424.
- **البنيوية**، جان بياجيه، ترجمة/ عارف منيمنة، وبشير أوبري، دار عويدات، بيروت ط3، 1982.
- **البنيوية في النقد العربي المعاصر**، يوسف جلبر، مؤسسة اليمامة 2004.
- **البيان والتبيين**، عثمان بن بحر الجاحظ، تحقيق/ عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، ط5، 1405.
- **تشكيل المكان وظلال العتبات**، معجب العدواني، نادي جدة الأدبي 1423.
- **الثابت والمتحول**، أدونيس، المجلد الأول، دار العودة، بيروت 1974.
- **ثقافة الوهم، مقاربات حول المرأة والجسد واللغة**، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، ط2، 2000.
- **الحياة والشاعر**، ستيفن سبند، ترجمة/ محمد مصطفى بدوي، مراجعة/ سهير القلماوي، مهرجان القراءة للجميع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة2001.
- **الخطيئة والتكفير**، عبدالله الغذامي، نادي جدة الأدبي 1415.
- **دلائل الإعجاز**، عبد القاهر الجرجاني، تعليق/ محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت 1402.
- **الرؤية في شعر ذي الرمة**، آن تحسين الجلبي، **مجلة جذور**، نادي جدة الأدبي، العدد 16 محرم 1425.

- **الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته**. محمد بنيس، دار توبقال، الدار البيضاء 1989.
- **شعرنا القديم والنقد الجديد**، وهب رومية، المجلس الوطني الثقافي، الكويت، شوال 1426.
- **شعر التفعيلة في السعودية من البنية إلى الدلالة**، عبد الرحمن المحسني، نادي أبها الأدبي 1429.
- **الشعر العربي المعاصر، قضاياه الفنية والمعنوية**. عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت ط3، 1981.
- **الصورة بين البلاغة والنقد**، بسام ساعي، المنار 1404.
- **الصورة الفنية في الشعر الإسلامي عند المرأة العربية في العصر الحديث**، صالح الخضيري، مكتبة التوبة، الرياض 1414.
- **عتبات النص الأدبي** (بحث نظري) حميد لحمداني. مجلة **علامات في النقد**، نادي جدة الأدبي، المجلد 12، العدد46، شوال 1423.
- **علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات**، سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار، القاهرة 1424.
- **فن الشعر**، ابن سينا، تحقيق/ عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة 1953.
- **العقل العربي في القرآن**، سعد كمون، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب2005.
- **قراءة جديدة لتراثنا النقدي**، كتاب النادي الأدبي بجدة المجلد 59، 1410.

- **القراءة والتجربة**، سعيد يقطين، دار الثقافة، الدار البيضاء 1985.
- **قصيدة النثر وإنتاج الدلالة**، عبد الكريم حسن، دار الساقي، بيروت 2008.
- **قضايا في نقد العقل الديني**، محمد أركون. ترجمة / هاشم صالح، دار الطليعة، بيروت 1998.
- **قضايا وإشكالات في الشعر العربي الحديث**، نذير العظمة، نادي جدة الأدبي 1422.
- **كتاب الصناعتين**، أبو هلال العسكري. تحقيق/ البجاوي، وأبو الفضل إبراهيم، القاهرة 1952.
- **الكتابة ضد الكتابة**، عبد الله الغذامي، دار الآداب، بيروت ط2، 1991.
- **لسانيات النص بين التنظير العربي والإجراء العربي**، قراءة تأصيلية نقدية، (**مجلة الدراسات اللغوية**، مركز الملك فيصل، المجلد 9، العدد 3 رمضان 1428.
- **اللغة وسلوك الإنسان**، ديريك بيكرتون، ترجمة/ محمد زياد كبه، النشر العلمي، جامعة الملك سعود1427.
- **المثل السائر**، ابن الأثير، تعليق/ أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار النهضة، مصر.
- **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، حازم القرطاجني. تحقيق/ محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت1981.
- **النحو والدلالة**، محمد حماسة عبد اللطيف، القاهرة 1403.

- **النص الغائب نظريًا وتطبيقيًا**، أحمد الزعبي، مؤسسة عمان، الأردن 2000.
- **نظرات في التراث**، عبد القاهر المهيري، دار الغرب الإسلامي، بيروت 1993.
- **النقد الثقافي**، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط 3، 2000.

## الدواوين الشعرية

- **أوجاع أنثى**، عبد الرحمن سابي، نادي الباحة الأدبي 1427.
- **أوصاب السحاب**، حسن الزهراني1427.
- **بائعة الريحان**، عبد الرحمن العشماوي، مكتبة العبيكان ط4، 1426.
- **بياض الأزمنة**، علي الدميني، بدون.
- **خارطة المدى**، عبد الرحمن العشماوي، مكتبة العبيكان 1425.
- **رياح المواقع**، علي الدميني، بدون.
- **ريشة من جناح الذل**، حسن الزهراني، دار المعرفة، دار المنار.
- **السروي والرياح البيض**، عبد الرحمن سابي، نادي الباحة الأدبي1430.
- **صدى الأشجان**، حسن الزهراني، مطابع الإيناس ط 2، 1426.
- **الصهيل نحو الدائرة**، عبد الرحمن سابي1421.

- **عناقيد الضياء**، عبد الرحمن العشماوي، مكتبة العبيكان 1422.
- **قبلة في جبين القبلة**، حسن الزهراني 1422.
- **قصائد إلى لبنان**، عبد الرحمن العشماوي، مكتبة العبيكان 1423.
- **مأساة التاريخ**، عبد الرحمن العشماوي، مكتبة العبيكان ط2، 1422.

# البنيـة النصّيـة
# وتبدلات الرؤية

الكتابة في الإبداع الشعري تحتاج إلى جهد مضاعف، والكتابة في نقده تحتاج إلى جهد أكثر تركيزاً، وأكثر جرأة.

في الطرح النقدي الحديث إيمان بتعدد القراءة في النص الواحد، فإذا كان هناك ألف قارئ للنص فهناك ألف قراءة له، حتى يفقد النص ذاتيته، فلا يعطي معنى من خلال عباراته وجمله، بل يصبح نصاً لا ذاتية له، لا يمكن أن يتفق على معنى واحد في قراءته.

تقوم هذه الدراسة على افتراض أن الإنتاج الكلي للشاعر يمثل بنية كلية تعكس رؤيته، ويمثل النص الشعري فيها بنية جزئية في طية بنية صغرى متعددة الأشكال يتم معرفة حيثياتها وفق القراءة الأسـ[illegible] البنيوية على وجه مقارب بينهما، يعمد الدارس [illegible] خلالها إلى التماس الخطوط العريضة، وع[illegible] النصوص الشعرية عليها.




